المنظمة العربية للترجمة

سوزان سونتاغ

ضد التأويل ومقالات أخرى

ترجمة

نهلة بيضون

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

سوزان سونتاغ

ضد التأويل ومقالات أخرى

ترجمة

نهلة بيضون

مراجعة

د. سعود المولى

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
سونتاغ، سوزان
ضد التأويل ومقالات أخرى/ سوزان سونتاغ؛ ترجمة نهلة بيضون.
495 ص. - (علوم إنسانية واجتماعية)
ببليوغرافية: ص 473 - 474.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1154-7
1. النقد. 2. الأفلام السينمائية - تاريخ ونقد. 3. الأدب - تاريخ ونقد. أ. العنوان. ب. بيضون، نهلة (مترجم). ج. السلسلة.
809.04

Sontag, Susan
Against Interpretation

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الإهداء

إلى بـول ثـيك

المحتويات

IV

V

مقدمة وشكر

تؤلف المقالات والدراسات النقدية التي يضمها هذا الكتاب قسماً لا بأس به من النقد الذي كتبته بين عامي 1962 و1965، وهي مرحلة من حياتي تتسم بوضوح ملامحها. في أوائل عام 1962، أنهيتُ روايتي الأولى التي تحمل عنوان **المحسن**. وفي أواخر عام 1965، شرعت في تأليف رواية ثانية؛ لذا كان للزخم والقلق اللذين تدفقا في مجال النقد بداية ونهاية. كانت تلك المرحلة من التحري، والتفكير، والاكتشاف تلوح بعيدة بعض الشيء مع صدور النسخة الأمريكية من كتاب **ضد التأويل**، وتلوح أبعد من ذلك حالياً، بعد سنة، فيما تستعد المجموعة للصدور مجدداً في كتاب ورقي الغلاف.

على الرغم من أنني كثيراً ما أتطرق في هذه الدراسات إلى أعمال فنية محددة، وضمناً إلى مهام الناقد، فإنني أدرك أن القليل مما يضمه هذا الكتاب يعد نقداً بكل ما للكلمة من معنى، إذا ما تركنا جانباً بعض المقالات الصحافية، لعل أغلبه يسمى بالنقد التقعيدي، هذا إن لم تخلُ هذه التسمية من العظمة. كنت أكتبُ، بانحياز شغوف، عن مسائل تثيرها لدي أعمال فنية، معاصرة بالدرجة الأولى، في أنواع مختلفة: كنت أريد أن أعرض وأوضح الفرضيات النظرية التي تقف وراء الأحكام والأذواق المحددة. ومع أنني لم أكن

أزمع اقتراح «موقف» حيال الفنون أو الحداثة، تبين أن موقفاً عاماً يرتسم ويعبر عن نفسه بإلحاح متعاظم أياً كان العمل الذي أكتب عنه.

لستُ موافقة اليوم على بعض ما كتبت، ولكن اعتراضي ليس ذاك الذي يتيح التغييرات أو المراجعات البديلة. على الرغم من اعتقادي أنني بالغت في تقدير قيمة عدد من الأعمال التي ناقشتها أو قللتُ من شأنها، فالقليل من اعتراضي الحالي يعزى إلى تبدل في أحكام معينة. وبأي حال، القيمة التي قد تتضمنها هذه المقالات، ومدى كونها أكثر من مجرد حالات دراسية لإحساسي المتطور، لا تقوم على التثمينات المحددة التي أدليت بها بل على أهمية المسائل المطروحة. في نهاية المطاف، لا يهمني توزيع علامات على الأعمال الفنية (ولذلك أتفادى قدر المستطاع الكتابة عن أعمال لم ترق لي). لقد كتبتُ بصفتي متحمسة ومناصرة، وبشيء من السذاجة كما يبدو لي ذلك الآن. لم أدرك التأثير العظيم الذي قد تحدثه الكتابة حول أنشطة جديدة أو غير معروفة كثيراً في مجال الفنون في عصر «الاتصال» الفوري. لم أكن أدرك ـ وكان علي أن أتعلم هذه الأمور بمشقة ـ السرعة التي يتحول بواسطتها مقال ضخم في مجلة **بارتيزان ريفيو** (*Partisan Review*) إلى سبق صحفي في مجلة **تايم** (*Time*)، فرغم نبرتي الواعظة، لم أكن أسعى إلى هداية أي كان سواي إلى الأرض الموعودة.

أعتقد أن هذه المقالات فعلت مفعولها. إنني أرى العالم بصورة مختلفة، بنظرة جديدة؛ وقد تبدل مفهومي لمهامي باعتباري روائية تبدلاً جذرياً. وبوسعي أن أصف هذه العملية على هذا النحو. قبل أن أكتب هذه المقالات، لم أكن أؤمن بالكثير من الأفكار التي تبنيتها فيها، وحين كتبتها، آمنتُ بما كتبتُ؛ وبالتالي، انتهى بي الأمر إلى عدم الإيمان ببعض تلك الأفكار نفسها، إنما من منظار جديد، منظار

يختزن ما هو حقيقي في التحليل الوارد في هذه المقالات ويتغذى منه. لقد أثبتت كتابة المقالات النقدية أنها فعل تخفف من الأعباء بقدر ما هي تعبير فكري عن الذات.

يتراءى لي أنني لم أحل، لنفسي، بعض المشاكل الجذابة والمقلقة بقدر ما استنفدتها. غير أن ذلك ضرب من الوهم بلا شك، فالمشاكل تبقى، ويبقى المزيد مما يقال عنها يكتبه أناس آخرون يحبون الاستطلاع كما التفكّر، ولعل في هذه المجموعة المؤلفة من بعض الخواطر الحديثة حول الفنون ما يكون ذا صلة بذلك.

صدرت مقالات: «القديس جينيه لسارتر»، و«موت التراجيديا»، و«ناتالي ساروت والرواية»، و«ارتياد المسرح، إلخ»، «ملاحظات حول ظاهرة التكلف، «مارا/ ساد/ أرتو»، و«في الأسلوب» في مجلة **بارتيزان ريفيو** أصلاً؛ وصدرت مقالات: «سيمون فايل»، «مفكرات كامو»، و«رجولة ميشال ليريس»، و«الإناسي بوصفه بطلاً»، و«إيونسكو» في مجلة **نيويورك ريفيو أوف بوكز** (*The New York Review of Books*)؛ وصدر مقالاً: «جورج لوكاتش ناقداً أدبياً» و«خواطر حول مسرحية الوكيل» في مجلة **بوك** ويك (*Book Week*)؛ وصدر مقال: «ضد التأويل» في مجلة **أفرغرين ريفيو** (*Ever Green Review*)؛ وصدرت مقالات: «تقوى بلا مضمون»، و«الفنان بوصفه نموذجاً للإنسان المعذب»، و«ظاهرة الأحداث: فن التجاور الجذري» في مجلة **سكند كامنغ** (*The Second Coming*)؛ وصدر مقال: «أن تعيش حياتها لجان لوك غودار» في مجلة **موفيغوير** (*Moviegoer*)؛ ومقال «ثقافة واحدة والإحساس الجديد» (باختصار) في مجلة **مادوموازيل** (*Mademoiselle*)؛ ومقال «مخلوقات ملتهبة لجاك سميث» في مجلة **ذي نايشون** (*The Nation*)؛ ومقالاً «الأسلوب الروحاني في أفلام

روبير بريسون» في مجلة **الفن السابع** (*The Seventh Art*)؛ مقال «ملاحظات حول الروايات والأفلام» و«التحليل النفسي والحياة ضد الموت لنورمان أ. بروان» في ملحق مجلة **كولومبيا سبكتيتور** (*Columbia Spectator*)؛ ومقال «تخيل الكارثة» في مجلة **كومنتاري** (*Commentary*). (وقد صدرت بعض المقالات تحت عناوين مختلفة). أعرب عن امتناني لرؤساء تحرير هذه المجلات لأنهم سمحوا لي بإعادة نشر هذه المواد.

يسرُّني أن أغتنم هذه الفرصة لتوجيه الشكر إلى وليم فيليبس على تشجيعه الكريم مع أنه لم يوافقني الرأي في أغلب الأحيان، وإلى أنيت ميتشلسون التي تقاسمت معي سعة علمها وذوقها في الكثير من الأحاديث على مر السنوات السبع الأخيرة، وإلى ريتشارد هوارد الذي ساعدني كثيراً إذ قرأ معظم المقالات، وأشار إلى أخطاء عديدة تتعلق بالحقائق المذكورة فيها وبأسلوبها.

أخيراً، أود أن أعرب عن امتناني لمؤسسة روكفلر لزمالةٍ خصتني بها العام الماضي، فتحررت بفضلها، للمرة الأولى في حياتي، مما مكنني من التفرغ للكتابة بدوام كامل. وخلال تلك الفترة، كتبتُ، من بين أمور أخرى، بعض المقالات التي يضمها هذا الكتاب.

س. س.

1966

I

المضمون لمحة خاطفة عن شيء ما، لقاء هو أشبه بالومضة. إنه مضمون متناهي الصغر للغاية.

وليم دو كونينغ (Willem de Kooning) في إحدى المقابلات.

وحدهم الأشخاص السطحيون لا يحكمون من خلال المظاهر. إن سرَّ الكون هو في ما ظهر لا في ما لا يظهر.

أوسكار وايلد (Oscar Wilde)، في إحدى رسائله.

ضد التأويل

لا بد أن أول تجربة فنية كانت أشبه بالرقية أو السحر، فالفن كان أداة طقسية (انظر الرسوم في مغاور لاسكو، وألتاميرا، ونيّو، ولابازييغا(*)...إلخ). لقد ذهبت أول نظرية فنية -نظرية الفلاسفة

[جميع الهوامش المشار إليها بـ (*) والواردة في النص هي من وضع المترجم أو المراجع، أما الأرقام المتسلسلة فهي من أصل الكتاب].

(*) تقع مغارة لاسكو (Lascaux) في منطقة البيريغور في فرنسا، ومغارة نيّو (Niaux) في منطقة الأرياج في فرنسا، ومغارة ألتاميرا (Altamira) في منطقة سانتاندير في إسبانيا، ومغارة لابازييغا (La Pasiega) في منطقة كانتابريا في إسبانيا، وهي تضم نقوشاً من العصر الحجري القديم.

الإغريق ـ إلى أن الفن محاكاة وتقليد للواقع. عند هذا الحد، برزت المسألة الخاصة بقيمة الفن، فنظرية المحاكاة تتحدى الفن من خلال مفرداتها لتجد لنفسها تبريراً.

يبدو أن أفلاطون الذي اقترح هذه النظرية إنما فعل ذلك ليقضي بأن قيمة الفن مشكوك فيها. وبما أنه اعتبر أن الأشياء المادية العادية هي نفسها أغراض تمثيلية، فتقليد الأشكال أو البنى المفارقة، حتى أفضل لوحة تمثل سريراً، ليست سوى «محاكاة لمحاكاة». ويرى أفلاطون أن الفن ليس نافعاً بشكل خاص (فالسرير في اللوحة لا يصلح أن يرقد المرء عليه)، أو حقيقياً بالمعنى الحصري للكلمة. كما أن الحجج التي تقدم بها أرسطو دفاعاً عن الفن لا تتعارض حقاً مع آراء أفلاطون، والتي مفادها أن الفن برمته هو مجرد خدعة بصرية متقنة، وتالياً، كذبة. ولكن أرسطو يعارض فكرة أفلاطون التي تعتبر أن الفن برمته عديم الجدوى. وسواء أكان الفن كذبة أم لم يكن، فهو يتمتع بقيمة ما وفقاً لأرسطو لأنه شكل من أشكال العلاج. ويرد أرسطو بأن الفن مفيد في نهاية المطاف، مفيد طبياً لأنه يثير الانفعالات الخطيرة ويطهرها.

إن نظرية المحاكاة عند كل من أفلاطون وأرسطو تتماشى جنباً الى جنب مع الفرضية التي مفادها أن الفن هو دائماً مجازي. ولكن أنصار نظرية المحاكاة ليسوا مضطرين إلى أن يغضوا أبصارهم عن الفن الزخرفي والتجريدي، فالاعتقاد الباطل الذي يرى أن الفن «واقعية» بالضرورة قد يتبدل أو يطرح جانباً بدون الخروج أبداً عن إطار المسائل التي تحددها نظرية المحاكاة.

والواقع أن الوعي والتفكير الغربيين برمتهما حول الفن لم يتجاوزا الحدود التي رسمتها النظرية الإغريقية للفن بوصفه محاكاةً أو تمثيلاً، فمن خلال هذه النظرية، يصبح الفن بوصفه فناً ـ فوق

أعمال الفن وما وراءها ـ إشكالياً وبحاجة إلى من يدافع عنه. والدفاع عن الفن هو الذي يولد الرؤية الغريبة التي ينفصل بواسطتها شيء تعلمنا أن ندعوه «شكلاً» عن شيء تعلمنا أن ندعوه «مضموناً»، ويولد النقلة الحسنة النية التي تجعل المضمون جوهرياً والشكل عَرضياً.

وقد صمدت السمة الأساسية لنظرية المحاكاة واستمرت حتى في الأزمنة الحديثة حين بادر معظم الفنانين والنقاد إلى إهمال نظرية الفن بوصفه تمثيلاً لواقع خارجي، وتبنوا نظرية الفن بوصفه تعبيراً عن الذات. وسواء تخيلنا عالم الفن على نموذج صورة (الفن صورة للواقع) أو على نموذج مقولة (الفن بيان الفنان)، يبقى المضمون في مركز الصدارة. لعل المضمون تبدل وأصبح أقل مجازية، وأقل اتساماً بواقعية متبصرة، إلا أن الفرضية تظل قائمة ومفادها أن عالم الفن هو مضمونه، أو أن عالم الفن، من ناحية تعريفه، كما يقال اليوم عادة، يعبرعن شيء ما («ما يقوله فلانٌ هو...»، «ما يسعى فلانٌ إلى قوله هو...»، «ما قاله فلانٌ هو...»، إلخ).

2

ليس بوسع أحدنا على الإطلاق أن يسترجع تلك البراءة السابقة على أي نظرية حين لم يكن الفن بحاجة إلى تبرير نفسه، حين كان المرء لا يسأل العمل الفني عما يقول لأنه كان يعلم (أو يظن أنه يعلم) ما يقول. إننا ملزمون بمهمة الدفاع عن الفن منذ الآن وحتى نهاية زمان الوعي. بوسعنا فقط أن نتخاصم مع هذه الوسيلة الدفاعية أو تلك. والحال أننا ملزمون بإطاحة أي وسيلة للدفاع عن الفن وتبريره صارت بشكل خاص ضيقة الأفق، أو مكلفة، أو غير متفاعلة مع حاجات العصر والعيش فيه.

هذا هو حالنا اليوم مع فكرة المضمون نفسها. فأياً كانت فكرة المضمون في السابق، فإنها اليوم عائق وإزعاج، وخشونة ذوق قد تكون مرهفة وقد لا تكون.

مع أن التطورات الفعلية في العديد من الفنون قد تبدو أنها تبعدنا عن فكرة كون العمل الفني هو مضمونه بالدرجة الأولى، إلا أن هذه الفكرة ما زالت تمارس هيمنة فريدة من نوعها. أريد القول إن ذلك حصل لأن الفكرة قد استمرت الى اليوم على شكل أسلوب في تناول الأعمال الفنية، شديد الرسوخ لدى معظم الأشخاص الذين ينظرون بجدية إلى الفنون. إن ما ينطوي عليه هذا التشديد على فكرة المضمون هو مشروع التأويل الأبدي وغير المستهلك. بالمقابل، تبقي العادة التي تقوم على مقاربة الأعمال الفنية لتأويلها على ذلك الوهم القائل بأن هناك حقاً شيئاً اسمه مضمون للعمل الفني.

3

بالطبع، لا أعني التأويل بالمعنى الواسع للكلمة، بالمعنى الذي أراده نيتشه حين قال (وكان محقاً في قوله): «لا وجود لحقائق بل لتأويلات فقط». أعني بالتأويل فعلاً ذهنياً واعياً يجسد نظاماً معيناً، و«قوانين» تأويل معينة.

يعني التأويل، إذا ما انسحب على الفن، انتقاء مجموعة من العناصر من العمل برمته (أ، ب، ج، د، وهكذا دواليك). ومهمة التأويل هي حقاً مهمة ترجمة، فيقول من يقوم بالتأويل: «انظروا، ألا ترون أن (أ) هو فعلاً (كذا) ـ أو أنه يعني فعلاً كذا ـ وأن (ي) هو فعلاً (ب)؟ وأن (د) هو فعلاً (ج)؟

ما هو الوضع الذي قد يسرّع هذا المشروع الغريب لتحويل النص؟ يقدم لنا التاريخ عناصر الإجابة. لقد ظهر التأويل للمرة الأولى

في ثقافة أواخر الحقبة الكلاسيكية، حين تحطمت سلطة الأسطورة ومصداقيتها بواسطة الرأي «الواقعي» عن العالم الذي جاء به التنوير العلمي. وحالما طرح السؤال الذي يقض مضجع الوعي ما بعد الأسطوري ـ ظاهرية الرموز الدينية ـ، لم تعد النصوص القديمة، بشكلها البدائي، مقبولة أبداً. ثم استدعي التأويل لمواءمة النصوص القديمة مع المطالب «الحديثة». على هذا النحو، قام الرواقيون، انسجاماً مع موقفهم المؤمن بأخلاقية الآلهة، بترميز الملامح القاسية للإله زوس وعصبته العنيفة في ملحمة هوميروس، ففسروا ارتكاب زوس للزنى مع ليتو الذي أشار اليه هوميروس حقاً على أنه زواج بين السلطة والحكمة. بالمنحى نفسه، بادر فيلون الإسكندراني(*) إلى تفسير القصص التاريخية الحرفية في التوراة اليهودية على أنها نماذج روحانية. إن قصة الخروج من مصر، والتيه في الصحراء حوالي أربعين عاماً، والوصول الى أرض الميعاد، كما يقول فيلون، كناية عن انعتاق الروح الفردية، واجتياز المحن، وأخيراً الخلاص. على هذا النحو، يفترض التأويل تفاوتاً بين المعنى الواضح للنص ومتطلبات القراء (اللاحقين). إنه يسعى إلى إلغاء هذا التفاوت فقد أصبح النص، لسبب ما، غير مقبول؛ ولكن لا يمكن إهماله. والتأويل خطة جذرية للاحتفاظ بنص قديم من خلال ترقيعه، إذ يعتقد أنه مهم لدرجة لا يجوز معها اطراحه جانباً. والمفسر لا يفعل سوى تعديل أو تبديل في النص من دون محوه أو إعادة كتابته، ولكنه يعجز عن الإقرار بذلك، فيزعم أنه يوضّحه فقط بأن يميط اللثام عن معناه الحقيقي. ومهما ذهب المفسرون في تعديلهم للنص

(*) Philo of Alexandria (20 ق. م. ـ 50 ميلادي): فيلسوف يهودي ولد في الإسكندرية، وكان يلجأ إلى القصة الرمزية للتأليف بين الفلسفة الإغريقية والديانة اليهودية. اتبع نهجه ممارسات الفقه اليهودي والمدرسة الرواقية.

(المثال الشهير الآخر على ذلك يتجلى في التفسيرات «الروحانية» الحاخامية والمسيحية لنشيد الإنشاد الذي يتميز بإيروتيكيته الصريحة)، فقد كان عليهم أن يزعموا أنهم يكتشفون فيه معنى هو موجود أصلاً.

الا أن التأويل في عصرنا هو أكثر تعقيداً من ذلك، فالحماس المعاصر لمشروع التأويل غالباً ما لا يتولد عن الورع نحو النص المقلق (قد يخفي ذلك اعتداءً) بل عن عدائية صريحة، وازدراء واضح للمظاهر. كان الأسلوب التأويلي القديم لجوجاً إنما مليئاً بالإجلال، وقد أقام معنى آخر فوق المعنى الحرفي. أما الأسلوب التأويلي الحديث فينقب، وفيما ينقب، يدمر؛ يحفر «خلف» النص، لاكتشاف نص تحتي هو النص الحقيقي. وتجدر الإشارة إلى أن أكثر العقائد الحديثة شهرةً ونفوذاً، مثل عقيدتي ماركس وفرويد، هي في الواقع أنظمة معقدة من الاجتهادات التأويلية (الهرمينوطيقا)، أي من نظريات تأويلية عدائية وأثيمة. إن كل الظواهر القابلة للملاحظة، تعتبر حسب تعبير فرويد مضموناً ظاهراً، ويجب أن يخضع هذا المضمون الجلي (الظاهر) للتحري وأن يوضع جانباً للعثور على المعنى الحقيقي - المضمون الكامن (الباطن) - تحته. وبالنسبة إلى ماركس، فإن الأحداث التاريخية مثل الثورات والحروب، وأحداث الحيوات الفردية (مثل العوارض العصابية وزلات اللسان) بالنسبة الى فرويد، وعلى غرار النصوص (مثل حلم أو عمل فني) كلها تعتبر مناسبات للتأويل. ويرى ماركس وفرويد أن هذه الأحداث يبدو عليها فقط أنها مفهومة. وهي في الواقع لا معنى لها من دون تأويل، فالفهم يعني التأويل، والتأويل يعني إعادة صوغ الظاهرة، أي فعلياً إيجاد معادل لها.

على هذا النحو، ليس التأويل (كما يفترض أغلب الناس) قيمة

مطلقة، وحركة ذهنية تقع في مملكة من القدرات غير الخاضعة للزمن. على التأويل نفسه أن يخضع للتقييم ضمن رؤية تاريخية للوعي البشري. في بعض السياقات الثقافية، التأويل فعل تحريري: إنه وسيلة للمراجعة، وتناقل القيم، والهروب من الماضي الميت. وفي سياقات ثقافية أخرى، إنه رجعي، صلف، رعديد، وخانق.

4

اليوم هو عصرٌ مشروع التأويل فيه رجعيٌ إلى حد كبير، وخانق، فعلى غرار الغازات المنبعثة من عوادم السيارات والصناعة الثقيلة التي تلوث أجواء المدن، يسمم فرط إهراق التأويلات الفنية اليوم رهافة أحاسيسنا. في ثقافة تتجلى معضلتها الكلاسيكية أصلاً في تضخم الفكر على حساب الطاقة والقدرة الحسية، التأويل هو انتقام الفكر من الفن.

بل هو أكثر من ذلك: إنه انتقام الفكر من العالم، فالتأويل يعني الإفقار، استنفاد العالم ـ من أجل رسم عالم يتكون من ظلال «المعاني». إنه يروم تحويل العالم الى هذا العالم («هذا العالم»! كما لو أنه يوجد عالم آخر).

لقد جفَّ العالم، عالمنا، وأضحى فقيراً بما فيه الكفاية، فلنضع جانباً كل مستنسخاته إلى أن نختبر ثانية، بصورة أكثر مباشرةً، ما هو بين أيدينا.

5

في معظم الحالات الحديثة، يُعتبر التأويل رفضاً تقليدياً لترك العمل الفني وشأنه. يتمتع الفن الأصيل بالقدرة على استثارة أعصابنا. يروض المرء العمل الفني باختزاله إلى مضمونه، ثم بتأويل ذلك.

التأويل يجعل الفن قابلاً للإدارة والانصياع.

تتفشى هذه الخشونة في التأويل في الأدب أكثر من أي فن آخر، فطوال عقود خلت، اعتقد النقاد الأدبيون أن مهمتهم تقوم على ترجمة عناصر القصيدة أو المسرحية أو الرواية أو القصة إلى شيء آخر. أحياناً، ولشدة ما يشعر الكاتب بالحرج أمام القوة العارية لفنه، فإنه يضمّن العمل نفسه ـ وإن بشيء من الخجل، وبلمسة من الميل الراقي إلى السخرية ـ يضمنّه التأويل الواضح والصريح لعمله. وتوماس مان هو مثال عن مثل هذا الكتاب المفرط التعاون. وفي حالة أدباء أكثر عناداً، يعتبر الناقد نفسه سعيداً بما فيه الكفاية لأداء مهمته.

على سبيل المثال، خضعت أعمال كافكا(*) إلى الاختلاس العام على يد ما لا يقل عن ثلاثة جيوش من المفسرين. والذين يقرأون كافكا على أنه مجاز رمزي اجتماعي يرون فيه حالات دراسية لإحباطات البيروقراطية الحديثة وجنونها وتجليها الأخير في الدولة التوتاليتارية. أما الذين يقرأون كافكا على أنه مجاز رمزي تحليل ـ نفسي فيرون في أعماله الاعترافات اليائسة لخوف كافكا من والده، وهواجسه الإخصائية، وشعوره بعجزه، وعبوديته لأحلامه. والذين يقرأون كافكا على أنه مجاز رمزي ديني يعتبرون أن البطل «ك» في رواية **القصر** (*The Castle*) يحاول أن يظفر بالجنة، إن جوزف.ك في المحاكمة يتعرض لمحاكمة عدالة الله القاسية والغامضة... وثمة

(*) Franz Kafka (1883 ـ 1924): كاتب تشيكي يهودي كتب بالألمانية، وهو رائد الكتابة الكابوسية، وأحد أفضل من كتب بالألمانية في فن الرواية والقصة القصيرة وقد جسدت أعماله مزيجاً من العبثية والسوريالية باتت تدل عليه صفة اشتقت من اسم الكاتب وهي kafkaesque أي كافكاوية.

أعمال أخرى اجتذبت المفسرين كالذباب هي أعمال صموئيل بيكيت (Samuel Beckett). إن روايات بيكيت المرهقة عن انكماش الضمير ـ المنشغل بالمسائل الجوهرية، المنعزل، الذي غالباً ما يظهر على أنه جامد جسدياً ـ تقرأ على أنها مقولة حول الإنسان المعاصر بالنظر إلى المعنى أو الله، أو مجاز رمزي عن الأمراض النفسية.

وبوسعنا أن نواصل تعداد الأدباء من أمثال بروست، جويس، فوكنر، ريلكه، لورانس، جيد...، الواحد تلو الآخر، فالقائمة لا تنتهي، قائمة الذين تترسخ حولهم التأويلات. إلا أنه لا بد من الإشارة إلى أن التأويل ليس المديح الذي تقدمه الغثاثة للعبقرية فحسب بل هو، في الواقع، الأسلوب الحديث لإدراك شيء، وهو ينسحب على الأعمال الفنية من الأصناف كافة. على هذا النحو، من الملاحظات التي نشرها إيليا قازان حول إنتاجه لمسرحية **عربة اسمها اللذة** (*A Streetcar Named Desire*)، يتضح أن قازان اضطر، لإخراج هذه المسرحية، إلى الاكتشاف بأن ستانلي كوفالسكي يمثل البربرية الإغوائية والثأرية التي كانت تحيق بثقافتنا، فيما تمثل بلانش دي بوا النضارة الغربية، والشعر، والمظهر الرقيق، والإضاءة الخافتة، والمشاعر المرهفة وما إلى ذلك، مع أنها أسوأ من أن تجسد ذلك بالتأكيد. لقد أصبحت الميلودراما النفسية المؤثرة لتنيسي وليامز مفهومة الآن : إنها عن شيء، عن أفول الحضارة الغربية. وعلى ما يبدو، لو ظلت مسرحية تدور حول رجل وسيم وفظ يدعى ستانلي كوفالسكي وحسناء شبقة ذابلة تدعى بلانش دوبوا، لما كانت قابلة للإخراج.

6

لا يهم إن كان الفنانون يريدون، أو لا يريدون، لأعمالهم أن تخضع للتأويل. ولعل تنيسي وليامز يعتقد أن مسرحيته **عربة اسمها**

اللذة تدور حول ما يعتقد قازان أنها تدور حوله. لعل جان كوكتو في **دم شاعر** (*The Blood of a Poet*) و**أورفيوس** (*Orpheus*) أراد القراءات المعقدة التي حظي بها هذان الفيلمان، بمصطلحات الرمزية الفرويدية والنقد الاجتماعي. غير أن قيمة هذه الأعمال تكمن بلا شك في غير «معانيها». وفي الواقع، إن مدى إيحاء مسرحيات وليامز وأفلام كوكتو تحديداً بهذه المعاني التي تنذر بالشؤم يجعل منها ضعيفة، زائفة، مصطنعة، وغير مقنعة.

يبدو أن آلان ريني وآلان روب ـ غرييه، كما يستشف من المقابلات التي أجريت معهما، اعتبرا عن وعي أن فيلم **السنة الماضية في مارينباد**(*) (*Last Year at Marienbad*) يشتمل على تعددية تأويلية متساوية في صوابيتها. ولكن لا بد من مقاومة النزعة إلى تأويل **مارينباد**. إن المهم في مارينباد هو الآنية النقية، العصية على الترجمة، الحسية لبعض مشاهده، وكذلك حلوله الصارمة، إن لم نقل الضيقة، لبعض مشاكل الشكل السينمائي.

لعل إنغمار برغمان(**) شاء أن تتحول الدبابة التي تهدر وسط

(*) فيلم أخرجه آلان ريني وكتب له السيناريو آلان روب ـ غرييه، أحد أبرز الروائيين الجدد، عام 1961. اشتهر ببنيته السردية الغامضة التي يختلط فيها الواقع بالخيال، وبطبيعة الحلم الذي يسود الفيلم، والتباس العلاقة الزمانية والمكانية التي تربط بين الأحداث، اعتبره بعض النقاد تحفة سينمائية، فيما رأى نقاد آخرون أنه عصي على الفهم، وقد نال جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي عام 1961. انظر: *Last Year at Marienbad,* Evergreen original E-320, Text by Alain Robbe-Grillet, for the film by Alain Resnais, Translated by Richard Howard, Picture Editor Robert Hughes (New York: Grove Press, [1962]).

(**) Ingmar Bergman (1918 ـ 2007): مخرج سينمائي ومسرحي أسوجي تناول في أفلامه العلاقات بين الزوجين متحرياً حقيقة المشاعر والخوف من الآخر ومن الواقع. من أفلامه: «ألعاب صيفية» (1951)، «الختم السابع» (1957)، «صرخات وهمسات» (1972)، و«فاني وألكسندر» (1982).

الشارع الخالي ليلاً في فيلمه «الصمت» إلى رمز قضيبي (Phallic) وفي حال كانت هذه فكرته فإنها فكرة سخيفة (كان لورنس يقول: «لا تثق بالراوي بل ثق بالرواية»). وهذا المشهد مع الدبابة هو من أكثر المشاهد المؤثرة في الفيلم، إذ نرى فيه شيئاً غاشماً، ومعادلاً حسياً فورياً للأحداث المسلحة، المباغتة والغامضة التي تجري داخل الفندق. وأولئك الذين يبحثون عن تأويل فرويدي للدبابة إنما يعبّرون عن انعدام استجابتهم لما يرونه فعلاً على الشاشة.

إن تأويلاً من هذا النوع يشير، على الدوام، إلى استياء (عن وعي أو عن غير وعي) من العمل الفني، والى رغبة في استبداله بشيء آخر.

التأويل، استناداً إلى النظرية المشكوك فيها للغاية، والتي مفادها أن العمل الفني يتألف من عناصر مضمون، ينتهك الفن. إنه يُحوِّل الفن إلى سلعة للاستعمال، تصلح للترتيب ضمن ترسيمة ذهنية من الأصناف.

7

إن التأويل، بالطبع، لا يسود على الدوام. وفي الواقع، يمكننا أن نرى ربما الى معظم الفن المعاصر على أنه قائم على الهروب من التأويل، فلتفادي التأويل، قد يتحول الفن إلى محاكاة أسلوبية، أو إلى تجريد، أو قد يتحول («بكل بساطة») إلى زخرفة، أو إلى لا فن.

والهروب من التأويل يبدو بصورة خاصة إحدى سمات الفن الحديث، فالفن الحديث هو محاولة، بالمعنى العادي للكلمة، لإلغاء المضمون؛ وبما أن المضمون معدوم، فالتأويل ينتفي. أما الفن الشعبي فإنه يفعل النقيض ليصل إلى النتيجة نفسها؛ وهو بدوره يصير

عصياً على التأويل حين يلجأ إلى مضمون شديد الوضوح، شديد التحديد.

أضف إلى ذلك أن قدراً وافراً من الشعر الحديث أفلت من قبضة التأويل المحكمة، بدءاً بالتجارب الشعرية الفرنسية العظيمة (بما فيها الحركة التي أطلق عليها اسم الرمزية ما يضلل الناس عن حقيقتها) لإقحام الصمت في القصائد وإعادة توليد سحر الكلمة. والثورة التي شهدها مؤخراً الذوق المعاصر في الشعر ـ تلك الثورة التي أطاحت بإليوت وارتقت بعزرا باوند ـ تمثل عزوفاً في الشعر عن المضمون بالمعنى القديم للكلمة، تلك اللجاجة حيال ما جعل الشعر الحديث فريسة لحماس المفسرين.

إنني أقصد بالطبع الوضع في الولايات المتحدة بالدرجة الأولى. يسري التأويل في الفنون التي تتسم بطليعية ضعيفة لا تذكر، أي الرواية والمسرح، فمعظم الروائيين والمسرحيين الأمريكيين إما صحافيون أو باحثون اجتماعيون أو نفسانيون. إنهم يكتبون المعادل الأدبي لموسيقى البرامج. ولقد كان معنى ما تسنى القيام به على مستوى الشكل في الرواية والمسرح من البدائية والضحالة والجمود بحيث بقي المضمون، حتى حين لا يكون مجرد أخبار ومعلومات، ظاهراً وأكثر فائدة ووضوحاً بشكل خاص. ومن حيث أن الروايات والمسرحيات (في أمريكا)، خلافاً للشعر والرسم والموسيقى، لا تعكس أي اهتمام لافت بالتغييرات في شكلها، تبقى هذه الفنون عرضة لهجوم التأويل.

غير أن الطليعية المنهجية ـ والتي صارت تعني في أكثر الأحيان اختبارات تتناول الشكل على حساب المضمون ـ ليست خط الدفاع الوحيد ضد اجتياح التأويلات للفن. على الأقل، أرجو ألا يحصل ذلك لأنه قد يعني الحكم على الفن بالبقاء في حالة انهمام على

الدوام (كما أن ذلك يديم التمييز بين الشكل والمضمون الذي هو وهم في نهاية المطاف). يمكن بصورة مثالية تحويل المفسرين صوب اتجاه آخر بأن يجري ابتداع أعمال فنية يكون سطحها نظيفاً للغاية، وزخمها سريعاً جداً، وتناولها مباشراً جداً بحيث إن العمل بوسعه أن يكون... ما هو عليه بالضبط، فهل هذا ممكن في الوقت الراهن؟ أعتقد أن هذا يحصل في الأفلام؛ ولذلك، فإن السينما هي اليوم أكثر الأشكال الفنية حيوية وإثارة وأهمية. ولعل الطريقة التي تسمح لأحدهم أن يحدد مدى حيوية شكل فني معين تكمن في الحرية التي يمنحها هذا العمل لارتكاب الأخطاء فيه مع البقاء على مستوى رفيع، فعلى سبيل المثال، إن عدداً قليلاً من أفلام برغمان ـ رغم حشوها برسائل واهية حول الروحانية الحديثة، تستدعي التأويلات ـ ما زال ينتصر على نيات مخرجها الشديدة الادعاء، ففي فيلمي **نور الشتاء والصمت**، يخفي جمال الصور وتفننها البصري عن أعيننا ذلك التعالم المزعوم والقليل الخبرة للقصة وبعضاً من الحوار (وتشكّل أعمال د. و. غريفيث أبرز مثال على هذا النوع من التضارب). في الأفلام السينمائية الجيدة، هناك على الدوام أسلوب مباشر يحررنا بالكامل من نزعة التأويل. ويتميز عدد من الأفلام الهوليوودية القديمة، مثل أفلام كيوكر ووالش وهوكس وعدد لا يحصى من المخرجين، بتلك النوعية المحرِّرة المناهضة للرمزية، ولا يقل ذلك عن أفضل الأعمال السينمائية للمخرجين الأوروبيين الجدد على غرار **أطلقوا الرصاص على عازف البيانو** و**جول وجيم** لتروفو، و**أنفاس لاهثة** و**أن تعيش حياتها** لغودار، و**المغامرة** لأنطونيوني و**الخطيبان** لأولمي.

وكون الأفلام لم ترزح تحت وطأة المفسرين يعزى في جزء منه ببساطة إلى جدة الفن السينمائي، إضافة إلى الصدفة السعيدة بأن

الأفلام كانت مجرد أفلام لفترة طويلة، أي إنها كانت تعتبر، بعبارة أخرى، جزءاً من ثقافة جماهيرية مقابل ثقافة راقية، فتركها أصحاب العقول وشأنها. ومن ثم، فإن في السينما كذلك أمراً غير المضمون يخضع للتحليل بالنسبة إلى الذين يريدون التحليل، فالسينما، خلافاً للرواية، تملك معجماً من الأشكال، ومن التقنيات الصريحة والمعقدة والخاضعة للنقاش في حركة الكاميرا، وتقطيع المشاهد، ومكوِّنات الإطار الذي يدخل في صناعة فيلم سينمائي.

8

ما هو النقد، أو التعليق على الفنون، المطلوب في الوقت الحاضر؟ لا أزعم أن الأعمال الفنية غير قابلة للوصف وأنها تستعصي على التوصيف أو الشرح بل أقول إنها قابلة لذلك. والسؤال المطروح يتعلق بكيفية تحقيق ذلك، فما هو شكل النقد الذي يخدم العمل الفني ولا يحتل مكانه؟

المطلوب أولاً المزيد من الاهتمام بالشكل في الفن، فلئن أثار التشديد المفرط على المضمون صفاقة التأويل، فالمزيد من الأوصاف المسهبة والدقيقة للشكل يخرسها. المطلوب مفردات ـ وصفية بدلاً من المفردات الإملائية ـ للأشكال(*). وأفضل نقد، وهو غير مألوف،

(*) تكمن إحدى الصعوبات في أن مفهومنا للشكل مكاني (كل الاستعارات الإغريقية عن الشكل مستمدة من مفاهيم المكان). ولهذا السبب، لدينا مفردات جاهزة عن الأشكال للفنون المكانية أكثر منها الزمانية. والاستثناء بين الفنون الزمانية، بالطبع، هو المسرح؛ وقد يكون مرد ذلك إلى كون المسرح شكلاً سردياً (أي زمانياً) يمتد بصرياً ومشهدياً على خشبة... إننا نفتقد حتى الحين شاعرية الرواية، ومفهوم واضح لأشكال السرد. ولعل النقد السينمائي يكون المناسبة لتحقيق تقدم في هذا المجال، بما أن الأفلام هي بالدرجة الأولى شكل بصري، مع أنها كذلك فرع من الأدب.

هو من النوع الذي يذيب اعتبارات المضمون في اعتبارات الشكل. واذا فكرت بالسينما والمسرح والرسم على التوالي، تخطر لي دراسة **الأسلوب والوسيلة في الأفلام السينمائية** لإروين بانوفسكي، ودراسة **مختصر الأنواع المسرحية** لنورثروب فراي، ودراسة **تدمير الفضاء التشكيلي** لبيار فرانكاستيل. أما كتاب رولان بارت **حول راسين** والدراستان اللتان قام بهما حول روب ـ غرييه فهي أمثلة على التحليل الشكلي المطبق على أعمال كاتب واحد (وأفضل دراسات نجدها في كتاب **المحاكاة** لإيريش أورباخ على غرار **ندبة الأوديسة** هي أيضاً من هذا النوع). ومثال على التحليل الشكلي المطبق على النوع والمؤلف معاً هو دراسة **الراوي: خواطر حول أعمال نقولاي لسكوف** لوالتر بنيامين.

وعلى نفس القدر من القيمة نذكر أعمال النقد التي قد توفر وصفاً دقيقاً وثاقباً وودوداً لما هو عليه عمل فني ما. ويبدو القيام بذلك أصعب من القيام بتحليل شكلي. وفي الأمثلة القليلة على ما أعنيه، نذكر النقد السينمائي لماني فاربر و**دراسة عالم ديكنز: نظرة من تودجرز** لدوروثي فان غيت، والدراسة التي قام بها راندال جاريل حول والت وتمان. إنها دراسات تكشف السطح الحسي للفن من دون الإساءة إليه.

9

الشفافية هي أرقى القيم في الفن ـ وفي النقد ـ وأكثرها تحريراً اليوم. تعني الشفافية اختبار ضياء الشيء بحد ذاته، والأشياء كما هي. وهنا تتجلى على سبيل المثال عظمة أفلام بريسون وأوزو و**قواعد اللعبة** لرينوار.

لا بد أن تصميم الأعمال الفنية بحيث يتسنى اختبارها على

مستويات متعددة، كانت في قديم الزمان (بالنسبة إلى دانتي مثلاً) خطوة ثورية وإبداعية. أما اليوم فإنها لم تعد كذلك. إنها تعزز مبدأ الإطناب الذي هو الآفة الرئيسية للحياة العصرية.

في قديم الزمان (في زمن كان فيه الفن الراقي نادراً)، لا بد أن تأويل الأعمال الفنية كان خطوة ثورية وإبداعية ولكنه لم يعد كذلك اليوم، فنحن لا نحتاج في الوقت الحاضر بكل تأكيد إلى القيام بالمزيد من الاستيعاب للفن داخل الفكر، أو (الأسوأ) للفن داخل الثقافة.

يعتبر التأويل أن التجربة المحسوسة للعمل الفني مسألة محسومة، ويعمل من هذا المنطلق. أما اليوم فإنها لم تعد مسألة محسومة، فلننظر إلى تكاثر الأعمال الفنية المتوفرة لكل واحد منا، والمضافة إلى الأذواق والروائح والمشاهد المتناقضة في البيئة المدينية التي تقصف حواسنا. ثقافتنا قائمة على الإسراف، على فرط الإنتاج؛ والنتيجة ضياع مطرد للحدة في تجربتنا المحسوسة، فكل ظروف الحياة العصرية ـ امتلاؤها المادي وازدحامها الشديد ـ تتضافر لتبليد ملكاتنا الحسية. ولا يمكن تقويم مهمة الناقد إلا في ضوء حواسنا وقدراتنا (وليس حواس وقدرات عصر آخر).

والمهم حالياً هو استعادة حواسنا، فعلينا أن نتعلم أن نرى أكثر، وأن نسمع أكثر، وأن نحس أكثر. ليست مهمتنا أن نجد الكم الأقصى من المضمون في عمل فني، وأقله أن نعتصر مضموناً من هذا العمل أكثر مما يتضمن فعلاً. مهمتنا تقوم على تشذيب مضمونٍ بحيث يصير ممكناً أن نرى الشيء عن حق وحقيقة.

لا بد إذاً أن يقوم هدف كل تعليق حول الفن على جعل الأعمال الفنية ـ وبالمقارنة، تجربتنا نفسها ـ أكثر حقيقية بالنسبة إلينا،

وليس أقل. ويتوجب أن تكون وظيفة النقد تبيان **كيف هو ما هو عليه**، بل إنه ما هو عليه، بدلاً من إظهار ما يعنيه .

10

بدلاً من هرمنيوطيقا الفن، نحن بحاجة إلى إيروتيكا الفن.

[1964]

في الأسلوب

يتعذَّر اليوم أن نصادف ناقداً أدبياً مشهوراً يجرؤ أن يُضبط مدافعاً من حيث المبدأ عن فكرة التضاد القديم بين الأسلوب والمضمون، فهناك إجماع شبه ديني حول هذه النقطة مازال سائداً إلى اليوم. وسرعان ما سيبادر الجميع إلى الاعتراف بأن الأسلوب والمضمون متلازمان، وبأن الأسلوب الشديد الفردانية لدى كلّ كاتب بارز هو جانب عضوي من عمله وليس أمراً «زخرفياً» على الإطلاق(*).

والحال أنّه في ممارسة النقد، يستمرّ التضاد القديم ولا يكاد يخضع للمساءلة. هنا تجدر الإشارة إلى أن معظم النقاد الذين يدحضون، في معرض حديثهم، كون الأسلوب ثانوياً بالنسبة إلى المضمون، يحافظون هم أنفسهم على هذه الازدواجية كلّما تناولوا أعمالاً أدبية معينة. وفي نهاية المطاف، ليس من السهل التحرر من

(*) هناك منحى توارثه الأدباء الأوروبيون من المفهوم القديم للأسلوب، وهو التمييز بين مضمون الكلام وطريقة التعبير عنه أو صيغته، فاعتبرت اللغة أو التعبير بمثابة ثوب للمعنى، والأسلوب بمثابة طراز لهذا الثوب. وفي أواخر القرن الثامن عشر، مع بدء انتشار الحركة الرومنسية في أوروبا، أخذ الأدباء ينظرون إلى الأسلوب بوصفه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الكاتب نفسه.

تمييز يشكل عملياً لحمة نسيج الخطاب النقدي، ويصلح لترسيخ بعض الغايات الفكرية والمصالح المكتسبة التي تبقى غير خاضعة للنقاش، وتتعذر هزيمتها إن لم تستبدل استبدالاً كاملاً.

في الواقع، يصعب للغاية التحدث عن أسلوب رواية أو قصيدة بوصفه «أسلوباً» من دون التلميح، شاء المرء أم أبى، إلى أن الأسلوب يصلح للزخرفة فقط، فبمجرد استخدام المفهوم، يكاد المرء يكون محكوماً بالتطرق إلى تضاد بين الأسلوب وشيء آخر، ولو ضمناً. ويبدو أن عدداً من النقاد لا يدركون ذلك، ويظنون أنهم محميون بما فيه الكفاية بواسطة تفنيد نظري للفصل المبتذل بين الأسلوب والمضمون، وفي الوقت عينه، تظل أحكامهم تكرّس تحديداً ما يتمنون إنكاره نظرياً.

* * *

إن إحدى الطرق التي تستمر من خلالها هذه الازدواجية القديمة في ممارسة النقد، وبالأحكام الملموسة، هي انتشار الدفاع عن جودة أعمال بديعة حقاً على الرغم من أن ما يدعى خطأً أسلوباً لها، يعد فجاً أو مستهتراً. وثمة طريقة أخرى هي في وتيرة النظر إلى أسلوب شديد التعقيد بإبهام لا يكاد يستتر. يحظى الكتاب المعاصرون وغيرهم من الفنانين الذين يتميزون بأسلوب معقد، مستغلق، ومتطلب ـ إن لم نقل «جميل» ـ بحصتهم من المديح السخي. ولكن من الواضح أن مثل هذا الأسلوب غالباً ما يتبدى على أنّه من قبيل عدم الجدية ودليل على تعدي الفنان على مواده التي يجب أن يسمح لها بالتعبير عن نفسها بنقاوة.

في التمهيد لديوان **أوراق العشب** (*Leaves of Grass*) بطبعته الصادرة عام 1855، ينكر وتمان «الأسلوب» الذي يعد، في معظم

الفنون، ومنذ القرن الماضي، حيلة شائعة لاقتراح مفردات أسلوبية جديدة. ويرى ذلك الشاعر العظيم والشديد التكلف أن «أعظم شاعر يتمتع بأقل الأساليب تمايزاً، وهو بالأحرى القناة الحرة للتعبير عن نفسه». ويضيف وتمان: «أنّه يقول لفنه، لن أكون متطفلاً، لن أعتمد في كتابتي أي أناقة أو تأثير أو فرادة تقف حاجزاً بيني وبين الآخرين كالستائر. لن أدع شيئاً يعترض سبيلي، ولا حتّى أفخر الستائر، فما أقوله أقوله بالتحديد لما هو عليه».

بالطبع، كما يعلم الجميع أو يزعم ذلك، لا وجود لأسلوب محايد وشفاف بالمطلق. لقد أثبت سارتر، في دراسته النقدية الممتازة لرواية **الغريب** (*The Stranger*)، كيف أن «الأسلوب الأبيض» الشهير في رواية كامو ـ التجريدي، والعرضي، والمتبصر، والمسطَّح ـ هو بحدّ ذاته واسطة حمل رؤية مورسو، بطل الرواية، عن العالم (وهي رؤية مكوَّنة من لحظات عبثية وقائمة على الصدفة). إن ما يدعوه رولان بارت «الدرجة صفر في الكتابة» هو انتقائي ومصطنع مثل أي أسلوب تقليدي في الكتابة، لكونه تجديداً مناهضاً للمجازية وغير مؤَنْسَن. غير أن مفهوم الفن الشفاف والخالي من الأسلوب هو من أكثر الاستيهامات شيوعاً في الثقافة الحديثة. يزعم الفنانون والنقاد أنه لم يعد بالإمكان إلغاء التصنع من الفن بقدر ما أنّه لم يعد بالإمكان لأي امرىءٍ أن يفقد شخصيته. إلا أن هذا التوق يبقى قائماً كانشقاق دائم عن الفن الحديث، بسرعة متغيراته الأسلوبية التي تثير الدوار.

* * *

الكلام على الأسلوب هو طريقة للكلام على مجمل العمل الفني. وعلى غرار أي خطاب حول الكليات، يعتمد الحديث عن الأسلوب على الاستعارات، والاستعارات تضلِّل.

لنأخذ على سبيل المثال استعارة وتمان المادية للغاية. لقد خلط الشاعر، إذ شبه الأسلوب بستارة، بين الأسلوب والزخرفة طبعاً؛ ولهذا السبب، سوف يعيب عليه ذلك بسرعة معظم النقاد. فتصوُّر الأسلوب على أنه عائق زخرفي على مادة العمل يوحي بأن الستارة قد تنشق وأن المادة قد تُكشف؛ أو أن الستارة قد تصبح شفافة، لو شئنا تغيير الاستعارة قليلاً. إلا أن ذلك لا يشكل التضمين الخاطئ الوحيد للاستعارة، فما توحي به هذه الاستعارة كذلك هو أن الأسلوب مسألة (كمية) بهذا القدر أو ذاك، و(كثافة) سميكة أو نحيفة. وهذا رأي خاطئ، مع أنه أقل وضوحاً، بقدر ما هو خاطئ ذلك الوهم الذي يرى أن الفنان يتمتع بالخيار الحقيقي لامتلاك أسلوب أو عدم امتلاكه. ليس الأسلوب كمياً، كما أنه ليس مضافاً زائداً. ولا يعني اعتماد تقليد أسلوبي أكثر تعقيداً ـ على غرار المزيد من إبعاد النثر عن البيان وإيقاعات الخطاب العادي ـ أن العمل يتضمن «المزيد» من الأسلوب.

في الحقيقة، تقوم كلّ الاستعارات حول الأسلوب على وضع المادة في الداخل، والأسلوب في الخارج. وقد يكون قلب هذه الاستعارة أكثر صواباً. المادة، الموضوع، هي في الخارج، والأسلوب في الداخل. وكما يكتب جان كوكتو: «لم يكن للأسلوب الزخرفي أي وجود أبداً. الأسلوب هو الروح، وللأسف فإن الروح عندنا تتخذ شكل الجسد». حتّى إذا شاء المرء تحديد الأسلوب بوصفه الطريقة التي نظهر بها، فهذا لا يستتبع بالضرورة على الإطلاق تضاداً بين أسلوب يضطلع به المرء ويكون كينونته «الحقيقية». في الواقع، قلما نصادف مثل هذا الفصل، ففي كلّ الحالات تقريباً، تكون الطريقة التي نظهر بها هي طريقتنا في الكينونة. القناع هو الوجه. إلا أنه لا بدّ لي من التوضيح بأن ما قلته

عن الاستعارات الخطيرة لا يستبعد اللجوء إلى استعارات محدودة وملموسة لوصف تأثير أسلوب معين. لا ضير، على ما يبدو من الحديث عن أسلوب ما، انطلاقاً من المصطلحات الصريحة المستعملة للتعبير عن الأحاسيس الجسدية، على أنه «صاخب»، أو «ثقيل»، أو «ممل»، أو «غث»، أو الحديث انطلاقاً من صورة برهانية، على أنّه «غير مترابط منطقياً».

❃ ❃ ❃

النفور من «الأسلوب» هو دائماً نفور من أسلوب معين. لا وجود لأعمال فنية خالية من الأسلوب، بل فقط لأعمال فنية تنتمي إلى تقاليد وأعراف أسلوبية مختلفة، وبهذا القدر أو ذاك من التعقيد.

يعني ذلك أن لمفهوم الأسلوب من الناحية العامة، دلالة تاريخية محددة. لا يتعلق الأمر فقط بانتماء الأساليب إلى زمان ومكان، وبكون إدراكنا لأسلوب عمل فني معين مثقلاً على الدوام بإدراك تاريخية العمل وموقعه ضمن تسلسل زمني، بل أبعد من ذلك، فتجلي الأساليب هو بحدّ ذاته نتاج لوعي تاريخي. ولولا الانفصال عن المعايير الفنية السابقة المعروفة لنا، أو التجارب ضمن هذه المعايير، لما تسنى لنا أبداً التعرف إلى معالم أسلوب جديد. أضف إلى ذلك أن مفهوم «الأسلوب» نفسه يحتاج إلى مقاربة تاريخية، فإدراك الأسلوب كعنصر إشكالي قابل للعزل في عمل فني برز لدى جمهور الفن في بعض المراحل التاريخية فقط، بوصفه جبهة تناقش وراءها، في نهاية المطاف، قضايا أخلاقية وسياسية. إن مفهوم «التمتع بأسلوب» هو أحد الحلول التي برزت، بصورة متقطعة منذ عصر النهضة الأوروبية، للأزمات التي هدَّدت المفاهيم القديمة حول الحقيقة، والاستقامة الأخلاقية، وكذلك العفوية الطبيعية.

❃ ❃ ❃

ولكن لنفترض أن كلّ ذلك هو من المسلّمات، وأن كلّ تمثيل يتجسد في أسلوب معين (يسهل قول ذلك)، وأنه لا وجود بالتالي، بالمعنى الضيق للكلمة، لشيء مثل الواقعية باستثناء كونها تقليداً أسلوبياً خاصاً (يصعب قول ذلك بعض الشيء). يبقى أن ثمة أساليب وأساليب، فالجميع هم على دراية بالحركات الفنية التي نذكر منها مثالين هما الفن المتكلف في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، والفن الجديد في الرسم والهندسة المعمارية وتصميم الأثاث والأدوات المنزلية، وكلاهما يذهب أبعد من مجرد التمتع «بأسلوب». إن فنانين أمثال بارميدجيانينو، وبونتورمو، وروسو، وبرونزينو، وأمثال غاودي، وغيمار، وبيردسلي، وتيفاني يهتمون بالأسلوب اهتماماً واضحاً نوعاً ما. ويبدو أنهم يهتمون بالمسائل الأسلوبية، وأنهم يشدّدون في الواقع، على طريقة التعبير أكثر من تشديدهم على مضمونه.

تبرز الحاجة إلى مصطلح مثل «أسْلبَة» أو ما يعادله للتعاطي مع فن من هذا النوع يبدو أنه يطالب بالتمييز الذي ناشدتُ التخلي عنه. «الأسْلبَة» هي ما هو موجود في عمل فني تحديداً حين يقوم فنان بالتمييز الحتمي على كلّ حال بين المادة والطريقة، الموضوع والشكل(*). وحين يحصل ذلك، ويتمايز الأسلوب والموضوع على هذا النحو، أي إنهما يلعبان مباراة فاصلة الواحد ضدّ الآخر، يصبح بوسع المرء بصورة مشروعة الحديث عن موضوعات عولجت (أو

(*) Stylization: إخضاع العمل الفني لنمط أسلوبي معين لا لمجرد محاكاة الطبيعة، ويتأتى ذلك بإحدى طريقتين: إما بتمثيل الطبيعة بطريقة فردية تعبر عن مزاج الفنان أكثر مما تعبر عن مثال أعلى في الفن أو الأخلاق تواضع عليه الناس جميعاً، وإما بتمثيل الطبيعة في شكل مبسّط تخطيطي يتضمن حقيقتها الجوهرية في محاكاة تتميز بالرمزية أكثر من تميزها بالتصوير الموضوعي.

أسيئت معالجتها) بأسلوب معين. إن سوء المعالجة الفني هو القاعدة بالأحرى، فحين تكون مادة الفن هي «الموضوع»، تختبر كذلك على أنها قابلة للاستنفاد. وبما أن الموضوعات تبتعد إلى حدٍّ ما عن هذه العملية الاستنفادية، فهي تتعرض للمزيد والمزيد من الأَسْلبَة.

إذا ما بادرنا، على سبيل المثال، إلى المقارنة بين بعض الأفلام الصامتة لسترنبرغ (صائدو الخلاص، قاع المدينة، موانئ نيويورك) والأفلام الأمريكية الستة التي أنجزها في الثلاثينيات مع مارلين ديتريش، لوجدنا أن أفضل ما في أوائل أفلام سترنبرغ يتميز بسمات أسلوبية واضحة، وبمظهر جمالي رفيع جداً. غير أننا لا نتفاعل مع قصة البحار والعاهرة في موانئ نيويورك مثلما نتفاعل مع مغامرات الشخصية التي تجسدها ديتريش في فيلمي «فينوس الشقراء» أو «الإمبراطورة القرمزية"، أي بصفتها تمريناً في الأسلوب. ما يضفي على هذه الأفلام اللاحقة لسترنبرغ شكلاً هو موقف ساخر من الموضوع بوصفه شائقاً فقط من حيثُ إنَّه تحول بفعل التضخيم، أي باختصار، أنه تأسلب. وتجدر الإشارة إلى أن الرسم التكعيبي، أو منحوتات جياكوميتي، ليست مثالاً على «الأسلبة» بتمييزها عن «الأسلوب» في الفن؛ فمهما بلغت التشوهات التي أصابت الوجه والهيئة الآدميين، فهي غير موجودة لتجعل الوجه والهيئة جديرين بالاهتمام .ولكن لوحات كريفيللي وجورج دولاتور تُشكّل أمثلة عما أقصده.

تعكس «الأسلبة» في عمل فني من حيث تمايزها عن الأسلوب، تناقضاً تجاه الموضوع (العاطفة التي يناقضها الازدراء، الاستحواذ الذي تناقضه السخرية). ويتم التعاطي مع هذا التناقض بالابقاء على مسافة خاصة مع الموضوع من خلال الغطاء البلاغي الذي هو الأَسْلبَة. إلا أن النتيجة الشائعة هي إما أن يكون العمل

الفني محدوداً وتكرارياً إلى حدّ بعيد، أو أن تكون أجزاؤه المختلفة متفككة ومتداعية. (والمثال السديد على ذلك هو العلاقة بين النهاية البديعة بصرياً في فيلم «السيدة القادمة من شانغهاي" لأورسون ويلز وبين بقية الفيلم). لا شكّ أن شواذات الفن المُؤَسْلَب تمنح الرضا الصحيح والقيِّم في ظلّ ثقافة ملتزمة بفائدة الفن (لا سيّما الفائدة الأخلاقية)، ومرهقة بالحاجة غير المجدية لفصل الفن الرصين عن الفنون التي تقدّم التسلية. ولقد وصفتُ هذه الأشكال من الرضا في مقال آخر، تحت اسم الذوق «المتكلف». ومن البديهي أن الفن المؤسلب، وهو فن الإفراط على نحو ملموس، المفتقر إلى التناسق، لا يمكن أن يكون على الإطلاق من أرقى الأنواع.

* * *

إن ما يقض مضجع كافة الاستعمالات المعاصرة لمفهوم الأسلوب هو التناقض المزعوم بين الشكل والمضمون، فكيف بوسع المرء أن يتخلص من الشعور بأن «الأسلوب» الذي يعمل مثل مفهوم الشكل، يفسد المضمون؟ ثمة أمر يبدو أكيداً، فلن يكون أي تأكيد للعلاقة العضوية بين الأسلوب والمضمون مقنعاً حقاً ـ أو يرشد النقاد الذين يبادرون إلى هذا التأكيد لإعادة صياغة خطابهم ـ إلى أن يوضع مفهوم المضمون في موقعه.

قد يجمع أغلب النقاد أن عملاً فنياً لا «يتضمن» قدراً معيناً من المضمون (أو الوظيفة، كما هو الحال في الهندسة المعمارية) المنمق بواسطة «الأسلوب» ولكن قلة منهم تتناول النتائج الإيجابية لما يبدو أنهم أجمعوا عليه. ما هو «المضمون»؟ أو، بشكل أدق ما الذي تبقى من مفهوم المضمون حين نكون قد سمونا بنقيض الأسلوب (أو بالشكل) والمضمون؟ يكمن جزء من الجواب على هذا السؤال في أن امتلاك عمل فني «لمضمون» هو بالأحرى، بحدّ ذاته، تقليد

أسلوبي خاص. وتبقى المهمة الجسيمة الملقاة على عاتق النظرية النقدية هي الدراسة التفصيلية للوظيفة الشكلية التي يضطلع بها الموضوع.

* * *

وإلى أن يصار إلى الاعتراف بهذه الوظيفة واستكشافها بشكل ملائم، لا مفرّ من استمرار النقاد في التعاطي مع الأعمال الفنية على أنها «تصريحات» (وهم يفعلون ذلك بصورة أقل، بالطبع، في تلك الفنون التي تكون تجريدية، أو أصبحت كذلك إلى حدّ كبير، كالموسيقى والرسم والرقص، ففي هذه الفنون، لم يحلّ النقاد هذه المشكلة التي صودرت منهم). بالطبع يمكن اعتبار العمل الفني تصريحاً، أي جواباً عن سؤال. وعلى أكثر المستويات بدائية، يمكن النظر إلى لوحة «دوق ولنغتون» للفنان غويا على أنها جواب عن السؤال التالي: كيف كانت هيئة ولنغتون؟ ويمكن التعاطي مع **أنا كارينينا** على أنها بحث في مشاكل الحب، والزواج، والزنى. وعلى الرغم من أن مسألة مدى مطابقة التجسيد الفني لواقع الحياة قد تعرضت إلى حدّ كبير للإهمال، في الرسم على سبيل المثال، إلا أن مثل هذه الملائمة تظل تشكل معيار تقييم بارز في معظم تثمينات الروايات والمسرحيات والأفلام الرصينة. أما في نظرية النقد فقد صار هذا المفهوم قديماً، فمنذ ديدرو على الأقل، يتعاطى التقليد النقدي الأساسي في الفنون كافة، والمحتكم إلى معايير متباينة ظاهرياً مثل الاحتمال والصواب الأخلاقي، مع العمل الفني في الواقع على أنه تصريح اتّخذ شكل عمل فني.

ليس التعامل مع الأعمال الفنية بهذه الطريقة غير ذي صلة تماماً. ولكنه يعني توظيف الفن بديهياً لخدمة أغراض مثل تحري تاريخ الأفكار، وتشخيص الثقافة المعاصرة، أو توليد التضامن

الاجتماعي. ولا يمت مثل هذا التعامل بصلة، إلا قليلاً، إلى ما يحصل فعلاً حين ينظر شخص يتمتع ببعض الدربة والحس الجمالي إلى عمل فني نظرة مناسبة. إن عملاً فنياً يرى إليه كعمل فني هو تجربة، لا تصريح أو جواب عن سؤال. والفن لا يعبر فقط عن شيء بل هو شيء ما. العمل الفني هو شيء موجود في العالم، لا مجرد نصّ أو تعليق حول العالم.

لا أزعم أن عملاً فنياً يولد عالماً ذاتي المرجعيّة بالكامل. بالطبع، تشير الأعمال الفنية (مع الاستثناء البارز للموسيقى) إلى العالم الحقيقي، إلى معرفتنا، وتجربتنا، وقيمنا. إنّها تقدّم المعلومات والتقييمات. ولكن سمتها المميزة هي أنها لا تولد المعرفة المفاهيمية (وهي السمة المميزة للمعرفة المنطقية أو العلمية كالفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ) بل شيئاً أشبه بالإثارة، ظاهرة التزام، تعليق للعقل في حالة جذب أو انبهار، الأمر الذي يعني أن المعرفة التي نكتسبها من خلال الفن هي اختبار لشكل أو أسلوب في معرفة شيء ما، بدلاً من معرفة شيء ما بحدّ ذاته (على غرار حقيقة أو حكم أخلاقي).

ويبرز ذلك تفوق قيمة التعبيرية في الأعمال الفنية؛ وكيف أن قيمة التعبيرية ـ أي الأسلوب ـ تتقدم بحق على المضمون (حين يفصل المضمون، بصورة زائفة، عن الأسلوب). لا يكمن الرضا الذي نشعر به لدى قراءة قصيدة «الفردوس المفقود»(*) في آرائها حول الله والإنسان، بل في الأنواع الراقية من الحيوية، والزخم،

(*) Paradise Lost: قصيدة ملحمية من الشعر المرسل (1667) تقع في 12 مجلداً للشاعر الإنجليزي جون ميلتون (John Milton) الذي عاش في القرن السابع عشر تتحدث عن صراع الإنسان بين الخير والشر، وخروج آدم وحواء من الفردوس.

والتعبيرية التي تتجسد في هذه القصيدة.

بالتالي، يطرح ذلك أيضاً مسألة اعتماد العمل الفني، مهما كان معبراً، على تعاون الشخص الذي عاش التجربة نفسها، لأن المرء قد يرى ما «يقال» ولا يتأثر إما بسبب تبلد الأحاسيس أو شرود الذهن. الفن إغراء وليس اغتصاباً. يقترح العمل الفني نوعاً من التجربة مخصصاً لإظهار نوعية ما يستبد بالمرء، ولكن الفن لا يستطيع الإغراء بدون تواطؤِ الشخص الذي يخوض التجربة.

❊ ❊ ❊

لا مفرَّ من أن النقاد الذين يتناولون الأعمال الفنية على أنها تصريحات سوف يحترسون من «الأسلوب» حتّى لو أظهروا إعجابهم «بالمخيلة"، فَكُلّ ما تعنيه المخيلة حقاً بالنسبة إليهم، بمطلق الأحوال، هو التعبير الفائق الرهافة عن «الواقع» وهذا «الواقع» الذي يتصيده العمل الفني هو الذي يواصلون التشديد عليه، بدلاً من المدى الذي يقحم فيه العمل الفني الذهن في بعض التحولات.

أما حين تفقد استعارة العمل الفني بوصفه تصريحاً سلطتها، فعلى التناقض إزاء «الأسلوب» أن يتلاشى، لأن هذا التناقض يعكس التوتر المزعوم بين التصريح وطريقة التعبير عنه.

❊ ❊ ❊

في نهاية المطاف، لا يمكن إعادة تشكيل المواقف حيال الأسلوب بمجرد الاحتكام إلى الطريقة «الملائمة» (عكس النفعية) لتناول الأعمال الفنية. ليس التناقض بشأن الأسلوب متجذراً في الخطأ البسيط ـ وإلا لكان من السهل تماماً اقتلاعه ـ بل في شغف ثقافة بأكملها. وسوف يحمي هذا الشغف ويدافع عن قيم تعتبر تقليدياً واقعة «خارج» الفن، لا سيّما الحقيقة والأخلاق، إنما تظل عرضة

للخطر الأزلي بأن يعرضها الفن للشبهة. خلف التناقض بشأن الأسلوب، يتجلى، أخيراً الالتباس الغربي التاريخي حول العلاقة بين الفن والأخلاق، الجمالي والأخلاقي.

الجدير بالذكر أن مشكلة الفن مقابل الأخلاق هي مشكلة زائفة. والتمييز نفسه فخّ؛ ومقبوليته المستمرة لا تقوم على هذا الأساس، والسعي للدفاع عن الاستقلالية الذاتية للجمالي (وقد حاولت أن أقوم بذلك شخصياً إنما بمشقة في الواقع)، يعني التسليم بشيء لا يجب التسليم به ـ أي أن هناك نوعين مستقلين من الاستجابة، الجمالي والأخلاقي، يتصارعان من أجل ولائنا حين نختبرعملاً فنياً، كما لو أن المرء عليه أن يختار حقاً، أثناء خوض التجربة، بين السلوك المسؤول والإنساني من جهة، والتحفيز الممتع للوعي من جهة أخرى!

بالطبع، ليست لدينا أبداً استجابة جمالية محضة إزاء الأعمال الفنية ـ لا إزاء مسرحية أو رواية، في وصفها لكائنات بشرية تختار وتؤدي أدواراً، ولا إزاء لوحة لجاكسون بولوك أو مزهرية إغريقية رغم أن هذا الأمر أقل بداهة. (كتب راسكين(*) رأياً ثاقباً عن الجوانب الأخلاقية لخصائص الرسم الشكلية). ولكن لن تلائمنا الاستجابة أخلاقياً لشيء ما في عمل فني كما نستجيب لفعل ما في الحياة الواقعية. لا شكّ إنّني سوف أستنكر لو قام أحد الأشخاص الذين أعرفهم بقتل زوجته ونجا بفعلته (نفسياً، قانونياً)، ولكني بالكاد سوف أستنكر، كما يفعل العديد من النقاد على ما يبدو، حين يقوم بطل رواية **حلم أمريكي** لنورمان مايلر بقتل زوجته والنجاة

(*) John Ruskin (1819 ـ 1900): ناقد فني واجتماعي إنجليزي كانت لمقالاته حول الفن والعمارة أعظم الأثر في العصرين الفيكتوري والأدواردي.

بفعلته. ليست ديفاني، ودارليغ، وغيرهم في رواية **سيدة الأزهار** لجان جينيه أشخاصاً حقيقيين يطلب إلينا اتخاذ قرار بشأن دعوتهم إلى بيتنا. إنّهم شخوصٌ في مشهدية خيالية. قد يبدو هذا الرأي بديهياً، ولكن طغيان الأحكام النبيلة ـ الأخلاقية النزعة، في النقد الأدبي (والسينمائي) المعاصر، يبرر عن حقّ تكرارنا له عدداً من المرات.

لقد أشار أورتيغا أي غاسيت في كتابه **لا أنسنة الفن** إلى أن المتعة الجمالية بالنسبة إلى معظم الناس هي حالة ذهنية لا يمكن تمييزها أساساً عن ردود فعلهم العادية. والفن عندهم هو وسيلة يتواصلون بواسطتها مع شؤون إنسانية شائعة. وحين يحزنون ويفرحون لدى مشاهدة المصائر البشرية في رواية أو فيلم أو رواية، فإن ذلك لا يختلف بالفعل عن الحزن والفرح حين تقع مثل هذه الأحداث في الواقع ـ باستثناء كون تجربة المصائر البشرية في الفن تضم تناقضاً أقل، فهي منزهة نسبياً، وخالية من العواقب المؤلمة. والتجربة كذلك، هي إلى حدّ ما أكثر حدةً؛ فحين يختبرون العذاب واللذة بالنيابة، يستطيع البشر أن يسمحوا لأنفسهم التحلي بالجشع. ولكن، كما يرى أورتيغا، «فإن الاهتمام بالمضمون البشري للعمل (الفني) لا يتلاءم مبدئياً مع التقييم الجمالي»[1].

---

(1) يتابع أورتيغا: «يختفي عمل فني عن أنظار المشاهد الذي لا يرى فيه سوى المصير المؤثر لجون وماري أو تريستان وإيزولد، ويكيف رؤيته مع ذلك. إن أحزان تريستان هي أحزان وقد تستدر الشفقة فقط من حيثُ إنّها تعتبر حقيقية. إلا أن التحفة الفنية فنية فقط من حيثُ إنّها غير حقيقية. ولكن قلائل هم الذين يستطيعون تكييف جهازهم الإدراكي مع الجانب والشفافية التي تشكل العمل الفني. عوضاً عن ذلك، ينظرون من خلاله مباشرة ويجدون متعة بالغة في الحقيقة الإنسانية التي يتناولها هذا العمل. خلال القرن التاسع عشر، تصرف الفنانون بأسلوب يفتقر إلى النقاوة، فاختزلوا العناصر الجمالية البحتة إلى الحد الأدنى، وتركوا العمل الفني يتألف بصورة شبه كاملة من تخيل لحقائق إنسانية. إن أعمالاً من هذا =

أرى أن أورتيغا مصيب تماماً، ولكنني لا أرغب في إهمال المضمون كما يفعل، الأمر الذي يعزل ضمناً الاستجابة الجمالية عن الاستجابة الأخلاقية. لا بدّ لي من القول إن الفن متصل بالأخلاق، وسبب اتصاله إلى هذا الحد هو أن الفن قد يولد متعة أخلاقية؛ ولكن المتعة الأخلاقية الخاصة بالفن ليستِ متعة الموافقة على الأفعال أو عدم الموافقة عليها. المتعة الأخلاقية في الفن، وكذلك الخدمة الأخلاقية التي يؤديها الفن، تكمن في الإرضاء الذكي للوعي.

* * *

ما تعنيه «الأخلاق» هو نمط معهود أو مزمن من السلوك (بما في ذلك المشاعر والأفعال). الأخلاق هي قانون من الأفعال والأحكام والأحاسيس التي نعزز بواسطتها عادات التصرف بطريقة معينة لدينا، هذه العادات التي تملي معياراً للتصرف أو محاولة التصرف إزاء الكائنات البشرية الأخرى عموماً (أي إزاء كلّ المعترف بهم على أنهم آدميون) وكأن الحب مُلْهِمُنا. وغني عن القول إن الحب شيء تشعر به بصدق نحو بعض الكائنات البشرية الفردية، بين المعروفين لدينا في الواقع وفي الخيال. الأخلاق هي شكل من التصرف وليس ذخيرة معينة من الخيارات.

إذا كان هذا هو فهمنا للأخلاق، أي كأحد إنجازات الإرادة البشرية التي تملي على نفسها نمطاً من السلوك والوجود في العالم، يتضح أنه لا وجود لتضاد نوعي بين شكل الوعي، الهادف إلى الفعل، وهو الأخلاق، وبين غذاء الوعي الذي هو تجربة جمالية.

= القبيل (في المذهبين الرومانسي والطبيعي) تعتبر أعمالاً فنية جزئياً فقط، أو تحفاً فنية. فلا عجب أن يكون القرن التاسع عشر قد حظي بِكُلّ هذا الزواج. إنّه ليس فناً بل مشهداً من الحياة».

حين تختزل الأعمال الفنية إلى تصريحات تقترح مضموناً محدداً، وحين تتماهى الأخلاق مع أخلاق معينة (ولكل أخلاق معينة عناصرها الخبيثة، تلك العناصر التي ليست أكثر من دفاع عن مصالح اجتماعية وقيم طبقية محدودة)، عندها فقط يمكن الاعتقاد بأن العمل الفني يقوض الأخلاق. وفي الواقع، عندها فقط، يتسنى القيام بتمييز كامل بين الجمالي والأخلاقي.

أما إذا ما فهمنا الأخلاق بصيغة المفرد، بوصفها قراراً نوعياً من جانب الوعي، يظهر حينها أن استجابتنا للفن «أخلاقية" من حيثُ إنَّها تقوم تحديداً على إحياء إحساسنا ووعينا، فالإحساس هو الذي يغذي قدرتنا على الخيار الأخلاقي، ويولد استعدادنا للتحرّك، على افتراض أننا نختار بالفعل، وخيارنا شرط مسبق لاعتبار فعلٍ ما أخلاقياً، فلا نمتثل فقط امتثالاً أعمى وطائشاً. ويؤدي الفن هذه المهمة «الأخلاقية» لأن الصفات الملازمة للتجربة الجمالية (التَّنزُّه، الانتباه، التأمل، صحوة المشاعر) وللغرض الجمالي (الرشاقة، النباهة، التعبيرية، الحيوية، الحسِّية) هي مكوِّنات أساسية كذلك من أجل استجابة أخلاقية إزاء الحياة.

* * *

في الفن، «المضمون»، إذا جاز التعبير، هو الحجة، والهدف، والإغواء الذي يقحم الوعي في عمليات تحويل شكلية أساساً.

هكذا يتسنى لنا، بِكُلّ تعقل، التعلق بأعمال فنية بغيضة أخلاقياً عندنا من حيث «المضمون» (والصعوبة هي من النوع نفسه الذي يرتبط بتقدير أعمال فنية، مثل **الكوميديا الإلهية** التي تعتبر مقدماتها المنطقية غريبة فكرياً). إن اعتبار فيلمي انتصار «الإرادة» و«الأولمبياد» لليني ريفنشتال (Leni Riefenstahl's) من الروائع الفنية لا يعني تحليل

البروباغندا النازية بتساهل جمالي. البروباغاندا النازية حاضرة، ولكن ثمة شيئاً آخر حاضرٌ فيها كذلك نرفضه بحسرة. يسمو هذان الفيلمان لريفنشتال (الفريدان من نوعهما بين أعمال الفنانين النازيين) على أصناف البروباغندا أو حتّى التحقيق الصحفي لأنهما يعكسان الحركات المعقدة للذكاء، والرشاقة، والحسيّة. فنجد أنفسنا، بصورة محرجة بالتأكيد، نشاهد «هتلر» وليس هتلر، «أولمبياد 1936» وليس أولمبياد 1936. من خلال عبقرية ريفنشتال باعتبارها مخرجة سينمائية، أصبح «المضمون» ـ بل سنفترض أن ذلك حصل خلافاً لنياتها ـ يؤدي دوراً شكلياً خالصاً.

لا يمكن لعمل فني، بقدر ما هو عمل فني، أن يدافع عن أي شيء على الإطلاق مهما كانت النيات الشخصية للفنان. يبلغ الفنانون العظام حيادية سامية. ونذكر على سبيل المثال هوميروس وشكسبير اللذين جهدت أجيال من الباحثين والنقاد بلا جدوى لاستخراج «آراء» خاصة من أعمالهما عن الطبيعة البشرية، والأخلاق، والمجتمع.

مرة أخرى، لنأخذ على سبيل المثال حالة جان جينيه رغم وجود قرائن إضافية في حالته على الفكرة التي أحاول طرحها، لأن نيات الفنان معروفة. قد يبدو جينيه في كتاباته أنه يطلب منا الموافقة على القسوة، والخيانة، والفسق، والجريمة. ولكن جينيه، بقدر ما يصنع عملاً فنياً، لا يدافع عن أي شيء على الإطلاق، إنّه يدوّن، ويلتهم تجربته، ويبدل مظهرها الخارجي. في مؤلّفات جينيه، يصدف أن هذه العملية نفسها هي موضوعه الصريح؛ فمؤلّفاته ليست أعمالاً فنية فحسب، بل أعمالاً حول الفن. غير أن هذه العملية، ولئن كانت (كما هو الحال عادةً) ليست في مقدمة برهنة الفنان، يبقى أن هذه المعالجة للتجربة هي التي ندين لها باهتمامنا. ليس من المهم أن تثير

فينا شخصيات جينيه النفور من واقع الحياة، فكذلك تفعل معظم شخصيات **الملك لير**، لأن أهمية جينيه تكمن في أسلوب إلغاء «موضوعه» بفضل سكينة مخيلته وذكائها.

الموافقة أو الاعتراض أخلاقياً على ما «يقوله» عمل فني هي مسألة عرضية بقدر الإثارة الجنسية التي قد يشعر بها المرء أمام عمل فني (وكلاهما بالطبع شائع جداً). والأسباب المطروحة ضدّ ملائمة الموقف الأول وسداده تنطبق على الثاني كذلك. في الواقع، ربما يتضمن هذا المفهوم لإلغاء الموضوع المعيار الرصين الوحيد للتمييز بين الروايات، والأفلام، أو اللوحات الجنسية التي تعتبر فناً، وتلك التي على المرء أن يدعوها إباحية (لغياب كلمة أفضل). للإباحية «مضمون»، وهدفها أن تقيم الصلة بيننا (بتقزز أو شهوة) وبين ذلك المضمون. إنّها بديل عن الحياة. ولكن الفن لا يستثير جنسياً؛ ولو فعل، فالإثارة تُشبع ضمن شروط التجربة الجمالية. الفن العظيم بأكمله يولد التأمل الديناميكي، فمهما استثير القارئ، أو المستمع، أو المشاهد بتماهيه المؤقت مع ما يتضمنه العمل الفني من واقع الحياة، فعلى استجابته الأخيرة ـ بقدر تجاوبه مع العمل بوصفه عملاً فنياً ـ أن تكون مستقلة، هادئة، متأملة، خالية من الانفعالات، أبعد من الاستنكار والرضا. واللافت أن جينيه أعلن مؤخراً أنه بات يعتقد أن رواياته، لئن كانت تثير القراء جنسياً، فهذا يعني أنها «مكتوبة بشكل سيئ، لأن على الانفعال الشاعري أن يكون من القوة بحيث لا يُستثار أي قارئ جنسياً. لا أنبذ رواياتي من حيث إنّها إباحية، بل أعتبر فقط أنّني افتقرت إلى السمو».

قد يتضمن العمل الفني شتى أنواع المعلومات ويقدم الإرشاد من خلال مواقف جديدة (وأحياناً جديرة بالثناء). قد نتعرف إلى اللاهوت القروسطي والتاريخ الفلورنسي بفضل دانتي؛ وقد نحصل

على تجربتنا الأولى في الكآبة الشغوفة عبر شوبان؛ وقد يترسخ اقتناعنا بهمجية الحرب من خلال غويا، وبلا إنسانية عقوبة الإعدام من رواية **مأساة أمريكية** (*An American Tragedy*). ولكن، بقدر ما نتعاطى مع هذه الأعمال بوصفها أعمالاً فنية، فإن الإرضاء الذي تولده هو من نوع آخر. إنّه اختبار لصفات أو أشكال الوعي البشري.

لا يجب السماح بشيوع الرأي المعارض الذي يرى أن هذه المقارنة تختزل الفن إلى «شكلية»(*) محضة. (على هذه الكلمة أن تخصص لتلك الأعمال الفنية التي تديم آلياً صيغاً جمالية متقادمة أو مستنفدة). إن مقاربة تنظر إلى الأعمال الفنية على أنها نماذج وعي حية ومستقلة ذاتياً سوف تبدو مثيرة للاعتراض فقط ما دمنا نرفض التخلي عن التمييز السطحي بين الشكل والمضمون، فالمعنى الذي يكون فيه العمل الفني بلا مضمون لا يختلف عن المعنى الذي يكون فيه العالم بلا مضمون. كلاهما قائم. كلاهما لا يحتاج إلى تبرير، ولا يمكن أن يكون لهما أي تبرير.

* * *

التطور المفرط للأسلوب في الفن المتكلف والفن الجديد، على سبيل المثال، هو شكل مضخم من اختبار العالم بوصفه ظاهرة جمالية، ولكنه شكل مضخم فقط يبرز رداً على أسلوب الواقعية الدوغمائية قمعياً. إن كلّ الأسلوب ـ أي كلّ فن ـ يدعي ذلك. والعالم هو، في نهاية المطاف، ظاهرة جمالية.

(*) Formalism: الشكلية في الدراسات الأدبية تشير إلى تحري الشكل (عوضاً عن المضمون) في النصوص الأدبية، إنما تدلّ عموماً على مقاربات تأويل الأعمال الأدبية أو تقييمها تشدد على سمات النصّ نفسه (وخصائصه اللغوية) بدلاً من سياق إبداعه (السيرة الذاتية، والتاريخية أو الفكرية) أو سياقات استقباله.

يعني ذلك أن العالم (كلّ ما فيه) لا يمكن، في نهاية المطاف، أن يتبرَّر، فالتبرير عملية ذهنية يمكن تأكيدها فقط حين ننظر إلى قسم من العالم في صلته مع القسم الآخر، لا حين ننظر إلى كلّ ما فيه.

* * *

يستحوذ العمل الفني علينا استحواذاً كاملاً أو مطلقاً وذلك بقدر ما نمنح أنفسنا له. ليست غاية الفن أن يكون مساعداً للحقيقة سواء كانت خاصة وتاريخية أو خالدة. «إذا كان الفن أي شيء»، كما كتب روب ـ غرييه، «فهو كلّ شيء؛ وفي هذه الحالة، فإن عليه أن يكون مكتفياً بذاته، وأن لا يكون هناك شيء يتخطاه».

ولكن يسهل تضخيم هذا الموقف لأننا نعيش في هذا العالم، وفي هذا العالم، تصنع الأشياء الفنية ويستمتع الناس بها. والمطالعة التي كنت أقوم بها دفاعاً عن استقلالية العمل الفني ـ حريته في «أن يعني» أي شيء ـ لا تنفي مفعول أو تأثير أو وظيفة الفن، متى سلمنا أن في هذا الاشتغال للموضوع الفني كموضوع فني يصبح الانفصال بين الجمالي والأخلاقي بلا معنى.

لقد طبقت مراراً على العمل الفني استعارة مجازية عن نمط تغذية. التفاعل مع العمل الفني يحتم، بالطبع، خوض تجربة الانفصال عن العالم. ولكن العمل الفني نفسه هو كذلك شيء فائض بالحياة، وسحري، ونموذجي يرجعنا إلى العالم ونحن أكثر انفتاحاً واغتناء بطريقة ما.

* * *

كتب ريمون باير: «ما يفرضه كلّ عمل جمالي علينا، بإيقاعات ملائمة، هو صيغة فريدة ومتميزة لتدفق طاقتنا. يُجسد كلّ عمل فني مبدأ التقدّم، والتوقف، والمسح. إنّها صورة من الحيوية أو الاسترخاء، بصمة يدٍ مداعبة أو مدمرة هي يدّ (الفنان) فقط». بوسعنا

أن ندعو ذلك ملامح العمل، أو إيقاعه، أو، كما أدعوه بالأحرى، أسلوبه. بالطبع، حين نستعمل مفهوم الأسلوب تاريخياً، لجمع الأعمال الفنية في مدارس أو حقبات، فإننا ننزع إلى محو تفرد الأساليب. ولكنها ليست تجربتنا الخاصة بنا حين نتعامل مع عمل فني من منظار جمالي (مقابل المنظار المفهومي). ومن ثمّ، فبقدر ما يكون العمل ناجحاً ويمتلك القدرة على التواصل معنا، فإننا نختبر فقط تفرد الأسلوب وإمكانية حدوثه.

وينسحب الأمر نفسه على حياتنا، فلو نظرنا إليها من الخارج، بما أن تأثير العلوم الاجتماعية وعلم النفس وانتشارهما الشعبي حملا المزيد والمزيد من الناس على القيام بذلك، فسنرى أنفسنا كشواهد على عموميات، وبقيامنا بذلك، نصبح مستلبين استلاباً عميقاً ومؤلماً عن تجربتنا الخصوصية وعن إنسانيتنا نفسها.

وكما ذكر وليم أيرل مؤخراً، فإن مسرحية **هاملت** (*Hamlet*) ليست مسرحية تتحدث عن أي شيء بالمطلق، إنّما هي مسرحية عن **هاملت** بالتحديد، عن وضعه الخاص، وليس عن الحالة البشرية عموماً. إن العمل الفني هو نوع من العرض أو التسجيل أو الشهادة الذي يضفي شكلاً ملموساً على الوعي؛ وغرضه أن يجعل أمراً ماً متفرداً صريحاً. وبقدر ما يصحّ إننا لا نستطيع الحكم (أخلاقياً، مفاهيمياً) ما لم نبادر إلى التعميم، يصحّ كذلك أن تجربة الأعمال الفنية، وما تصوره هذه الأعمال، تسمو على التقييم، رغم أن العمل نفسه قد يعتبر فناً. أليس هذا ما نعتبره سمة الفن الرفيع على غرار **الإلياذة** وروايات تولستوي ومسرحيات شكسبير؟ وألا يتجاوز ذلك الفن أحكامنا التافهة، وتصنيفنا السهل للأشخاص والأفعال على أنهم أخيار أو أشرار؟ وأن كلّ ما يحدث إنّما يحدث لصالح الخير، (بل إن ثمة مكسباً لصالح الأخلاق في ذلك).

ما يبرّر الأخلاق، خلافاً للفن، في نهاية المطاف، هو فائدتها: إذ هي تجعل الحياة، أو يفترض بها أن تجعلها، أكثر إنسانية ومحتملة لنا جميعاً. ولكن الوعي ـ أو ما يدعى عادةً، بصورة منحازة، ملكة التأمل ـ يمكن أن يكون، وهو كذلك، أوسع وأكثر تنوعاً من الفعل. إذ إنَّ له ما يغذيه، الفن والفكر التأملي، والأنشطة التي يمكن أن تعتبر إما ذات تبرير ذاتي أو بلا حاجة إلى تبرير. يحملنا العمل الفني على رؤية أمر فريد أو على إدراكه، لا على إصدار الأحكام أو التعميم. هذا الفعل الإدراكي المصحوب بإبهاج الحواس هو الغاية الملزمة الوحيدة، والتبرير الوحيد الكافي، لعمل فني.

* * *

لعل أفضل وسيلة لتوضيح طبيعة تجربتنا مع الأعمال الفنية، والعلاقة بين الفن وسائر المشاعر والأفعال الإنسانية، هي في اللجوء إلى مفهوم الإرادة. إنّه مفهوم مفيد لأن الإرادة ليست مجرد حالة خاصة من الوعي، الوعي الممتلئ حيوية. إنّها كذلك موقف من العالم، موقف من الفرد إزاء العالم.

إن النوع المعقد من الإرادة الذي يتجسد ويجري التعبير عنه في عمل فني يلغي العالم ويلتقي به معاً بأسلوب فريد الشدة والتخصص. ويعبر باير عن هذا الجانب المزدوج من الإرادة بإيجاز حين يقول: «كلّ عمل فني يقدم لنا الذاكرة المخطّطة والمحرِّرة للمشيئة. وبقدر ما تكون الذاكرة مخطّطة ومحرَّرة، فإن الإرادة التي ترتبط بالفن تضع نفسها على مسافة من العالم».

يعود كلّ ذلك إلى الرأي الشهير الذي طرحه نيتشه في **مولد التراجيديا** (*Birth of Tragedy*): «ليس الفن محاكاة للطبيعة بل مكمّلها الميتافيزيقي، المنتصب إلى جانبها لكي يتغلب عليها».

* * *

تقوم كلّ الأعمال الفنية على مسافة معينة من الحقيقة المعاشة التي يجري تمثيلها. وهذه المسافة، هي من حيث التعريف، لا إنسانية أو لا شخصية إلى حدٍّ ما، فلكي يظهر لنا العمل بصفته فناً، لا بدّ أن يحد من التدخل العاطفي والمشاركة الانفعالية، وهذه من قبيل «القرب أو الحميمية». وإن مدى هذه المسافة والتلاعب بها، واصطلاحات المسافة، هما ما يتألف منه أسلوب العمل الفني في المقام الأخير، «الأسلوب» هو الفن، والفن ليس أكثر أو أقل من الأنماط المتنوعة للتمثيل المؤسلب وغير المؤنْسَن.

غير أن هذا الرأي ـ الذي يؤيده أورتيغا إي غاسيت من بين آخرين ـ قد يتعرض بسهولة لسوء التأويل، بما أنه يوحي على ما يبدو بأن الفن، بقدر ما يقارب معياره، هو نوع من اللعبة غير المتصلة بالموضوع، والضعيفة. ويساهم أورتيغا نفسه إلى حدٍّ كبير في مثل هذا التأويل الخاطئ بإغفاله الجدليات المتنوعة بين الذات والعالم التي تتدخل في اختبار الأعمال الفنية. ويشدد أورتيغا بشكل حصري للغاية على مفهوم العمل الفني بوصفه شيئاً ما يتحلّى بمعاييره، الخاصة، الارستقراطية روحانياً من أجل تذوقه. العمل الفني أولاً هو شيء، لا محاكاة؛ والحق يقال فإن كلّ الفن الرفيع يقوم على المسافة، على التكلف، على الأسلوب، على ما يدعوه أورتيغا باللا أنسنة. إلا أن مفهوم البُعد (واللا أنسنة على حدٍّ سواء) مضلٌ ما لم يُضف المرء أن الحركة لا تنأى فقط عن العالم بل تتوجه نحوه. إن تخطي العالم أو التسامي فوقه في الفن هو كذلك طريقة للقاء العالم، ولتدريب الإرادة أو تهذيبها لتكون في العالم. ويبدو أن أورتيغا، بل ورّوب ـ غرييه، وهو أحد المؤيّدين الذين ظهروا مؤخراً للموقف نفسه، لم يتحررا كلياً حتّى الساعة من سحر مفهوم «المضمون». إنّهما يشعران بأن من واجبهما إغفال وظيفة الفن أو التقليل من شأنها بهدف الحد من المضمون الإنساني للفن، وللتخلص من أيديولوجيات منهكة

كالمذهب الإنساني أو الواقعية الاشتراكية اللذين يضعان الفن في خدمة فكرة أخلاقية أو اجتماعية. ولكن الفن لا يصبح بلا وظيفة حين ينظر إليه، في المقام الأخير، على أنه بلا مضمون. بالرغم من كلّ القدرة الإقناعية التي يتمتع بها دفاع أورتيغا وروب ـ غرييه عن الطبيعة الشكلية للفن، يظل شبح «المضمون» المنبوذ ينسلّ حول حجتهما، مضفياً على «الشكل» مظهراً فاقد الحيوية يتحدى مع ذلك وهو منزوع الأحشاء لحسن الخاتمة.

لن تكتمل الحجة أبداً إلى أن يصير بالإمكان التفكير «بالشكل» أو «الأسلوب» دون الخوف من ذلك الشبح المنبوذ، ودون أن يتملكنا إحساس بالخسارة. والتصريح العكسي الجريء الذي قاله بول فاليري ـ «(تسألون ما هو) الأدب. ما يعتبره الآخرون» شكلاً «هو» مضمون «لي» ـ بالكاد يقوم بالحيلة. من الصعب أن يتخيل المرء نفسه خارج تمييز معهود وبديهي ظاهرياً. بوسع المرء أن يفعل ذلك فقط من خلال تبني موقف نظري مختلف وأكثر عضوية، مثل مفهوم الإرادة. والمطلوب من هذا الموقف المؤاتي أن ينصف الجانبين التوأمين للفن: بوصفه موضوعاً وبوصفه وظيفة، بوصفه حيلة وبوصفه شكلاً حياً من الإدراك، بوصفه تخطياً للواقع أو إكمالاً له، وبوصفه توضيحاً لأشكال التماس مع الواقع، بوصفه إبداعاً فردياً مستقلاً وبوصفه ظاهرة تاريخية تابعة.

* * *

الفن هو وَضعنة الإرادة في شيء أو في أداء، وتشغيل الإرادة أو استثارتها. من منظار الفنان، إنّه بمثابة وضعنة لمشيئة؛ ومن منظار المشاهد، إنّه إبتداع ديكور خيالي للإرادة.

في الواقع، يمكن إعادة كتابة تاريخ الفنون المختلفة بكامله على أنه تاريخ المواقف المختلفة من الإرادة. لقد وضع نيتشه وشبنغلر

دراسات رائدة حول هذا الموضوع. وثمة محاولة قيمة نصادفها مؤخراً في كتاب **اختراع الحرية** لجين ستاروبنسكي، المكرس في مجمله للهندسة المعمارية والرسم في القرن الثامن عشر. تدرس ستاروبنسكي في تلك الفترة من ناحية الأفكار الجديدة حول التحكم الذاتي والتحكم بالعالم، بوصفها تجسيداً لعلاقات جديدة بين الذات والعالم. يتجلى الفن على أنه تسمية للعواطف، فالعواطف والرغبات والمطامح من خلال تسميتها على هذا النحو، اخترعت فعلياً وتولى الفن بالتأكيد نشرها، مثل «الوحدة العاطفية» التي أثارتها تصاميم الحدائق في القرن الثامن عشر والأطلال التي كانت محط الإعجاب.

على هذا النحو، يجدر التوضيح بأن تفسير الاستقلالية الذاتية للفن الذي كنت أقدم عنه لمحة موجزة، وصفتُ فيه الفن على أنه مشهدية متخيّلة أو ديكور للإرادة، لا يستبعد دراسة الأعمال الفنية بوصفها ظواهر قابلة للتحديد تاريخياً بل يدعو إليها.

إن التلافيف الأسلوبية المعقدة للفن الحديث على سبيل المثال هي، بصورة جلية، وظيفة الاتساع التقني غير المسبوق للإرادة البشرية بواسطة التكنولوجيا، والالتزام المدمر للإرادة البشرية بشكل جديد من النظام الاجتماعي والنفسي، القائم على التغيير المتواصل. ويبقى القول إن الإمكانية المرجحة لانفجار التكنولوجيا، والتمزقات المعاصرة للذات والمجتمع، يرتبط بالمواقف من الإرادة، وهي مواقف مخترعة جزئياً ومنتشرة بواسطة الأعمال الفنية في مرحلة تاريخية معينة، ومن ثمّ، أصبحت تتجلى على أنها قراءة «واقعية» لطبيعة بشرية خالدة.

* * *

الأسلوب هو مبدأ القرار في عمل فني، وتوقيع إرادة الفنان، وبما أن الإرادة البشرية قادرة على الإعراب عن عدد لا عدّ ولا

حصر له من المواقف، فثمة عدد لا عدّ ولا حصر له من الأساليب المحتملة للأعمال الفنية.

لو نظرنا إلى القرارات الأسلوبية من الخارج، أي تاريخياً، لرأينا أنها قد ترتبط على الدوام بشيء من التطور التاريخي، مثل اختراع الكتابة أو النمط المتحرك، واختراع أو تحوّل الآلات الموسيقية، وتوفر مواد جديدة للنحات أو المهندس المعماري. غير أن هذه المقاربة، على الرغم من صوابيتها وقيمتها، ترى بالضرورة الأمور بصورة إجمالية؛ وتتعاطى مع «مراحل»، و«تقاليد»، و«مدارس».

لو نظرنا إلى القرار الأسلوبي من الداخل، أي حين يتفحص المرء العمل الفني الفردي، ويحاول تحديد قيمته وتأثيره، لرأينا أنّه يتضمن عنصراً من الاعتباطية، مهما بدت قابلة للتبرير بالتالي. إذا كان الفن اللعبة الأسمى التي تلهو فيها الإرادة مع نفسها، فالأسلوب هو مجموعة القواعد التي تتحكم بهذه اللعبة. والقواعد هي على الدوام، في نهاية المطاف، حدّ مصطنع واعتباطي، سواء كانت قواعد شكلية (مثل الموشح، أو ترتيب النغمات الاثنتي عشرة، أو الجبهية) أو حضوراً لمضمون ما. وتجدر الإشارة إلى أن دور الاعتباطي وغير القابل للتبرير في الفن لم يحصل على الاعتراف بما فيه الكفاية، فمنذ بداية النقد مع الشعرية لأرسطو، التهى النقاد بالتشديد على الضروري في الفن (حين قال أرسطو إن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ، كان قوله مبرراً نظراً لأنه أراد إنقاذ الشعر، أي الفنون من اعتبارها نوعاً من الرأي الوقائعي، والمعين، والوصفي. ولكن قوله كان مضللاً نظراً لأنه يقترح بأن الفن يقدم شيئاً على غرار ما تمنحنا إياه الفلسفة، أي حجة. وقد تشكل معظم النقد منذ ذلك الحين من خلال الاستعارة التي تصور العمل الفني على أنه «حجة»

لها مقدمات واستنتاجات. عادةً، يشعر النقاد الذين يريدون الإشادة بعمل فني بأنفسهم مرغمين على البرهان بأن كلّ جزء من هذا العمل مبرر، وأنه لا يمكنه أن يكون غير ما هو عليه. وكل فنان، متى تعلق الأمر بعمله، إذ يذكر دور الحظ، والتعب، والالتهاءات الخارجية، يعلم أن ما يقوله الناقد كذبة، ويعلم أن العمل كان بوسعه أن يكون غير ذلك. إن الإحساس بالمحتومية الذي يعكسه عمل فني عظيم لا يتألف من محتومية أو ضرورية أجزائه، بل من كليته.

❊ ❊ ❊

بعبارة أخرى، الأسلوب هو المحتوم في العمل الفني، فبقدر ما يبدو العمل صحيحاً، دقيقاً، غير قابل للتخيل خلاف ما هو عليه (بدون خسارة أو تلف)، فإن ما نستجيب له هو نوعية أسلوبه. إن أكثر الأعمال الفنية جاذبية هي تلك التي توهمنا بأن الفنان كان لا يملك خيارات أخرى، لشدة ما كان متمحوراً بكليته حول أسلوبه، فلنقارن مثلاً ما هو متكلف، ومتصنع، ومركب في بناء رواية **السيدة بوفاري وعوليس** بالسلاسة والتناغم في أعمال تضاهيهما طموحاً مثل **العلاقات الخطرة والمسخ** لكافكا. إن الكتابين اللذين أشرت إليهما في المقام الأول عظيمان حقاً، ولكن الفن العظيم يبدو مفرَزاً لا مبنياً.

لا يكفي أن يتمتع أسلوب أحد الفنانين بتلك السلطة، والثقة، والعفوية، والمحتومية بالطبع ليرتقي عمله إلى أعلى مستويات الإنجاز. تتمتع بذلك روايتا راديغيه، وكذلك باخ.

❊ ❊ ❊

قد يكون الفرق الذي قمت بتحديده بين «الأسلوب» و«الأسلبة» مشابهاً للفرق بين الإرادة والصلابة.

❊ ❊ ❊

من الناحية التقنية، ليس أسلوب الفنان سوى اللغة المعنية التي يستعرض من خلالها أشكال فنه. ولهذا السبب، تتداخل المشاكل التي يطرحها مفهوم الأسلوب مع المشاكل التي يطرحها مفهوم «الشكل»، وسيكون لحلولهما الكثير من القواسم المشتركة.

على سبيل المثال، تتماهى إحدى وظائف الأسلوب مع تلك الوظيفة الهامة للشكل التي أشار إليها كولردج وفاليري، لأنها ببساطة تحديد أكثر فردية للأسلوب، ألا وهي صون الأعمال الفكرية من النسيان. وتتجلى هذه الوظيفة بسهولة في السمة الإيقاعية، وأحياناً السجعية، لِكُلّ الآداب الشفهية البدائية. إن الإيقاع والقافية، والموارد الشكلية الأكثر تعقيداً التي يتمتع بها الشعر مثل العروض، وتناظر الصور المجازية، والطباق هي الوسائل التي تلجأ إليها الكلمات لإبداع ذاكرة لنفسها قبل اختراع الإشارات المادية (الكتابة)؛ وبالتالي، فَكُلّ ما تتمنى حضارة قديمة أن تحفظه في الذاكرة يوضع بشكل شعري. وكما قال فاليري، «شكل العمل الفني هو مجموعة خصائصه الملموسة التي يرغم فعلها المادي على انتزاع الاعتراف، وينزع إلى مقاومة كافة الأسباب المتنوعة للفناء التي تهدد الأشكال التعبيرية للفكر، سواء كان ذلك بسبب السهو والتناسي، أو حتّى الاعتراضات التي يطرحها الذهن ضدها».

على هذا النحو، فإن الشكل ـ الأسلوب بلغته الخاصة ـ هو خطّة بصمة حسية، هو ناقل وسيط للمعاملات بين الانطباع المحسوس المباشر والذاكرة (سواء كانت فردية أو ثقافية). وتوضح هذه الوظيفة الاستحضارية سبب ارتباط كلّ أسلوب بمبدأ التكرار أو الحشو وإمكانية تحليله من منطلق هذا المبدأ.

كما أنَّ هذه الوظيفة توضح كذلك صعوبات المرحلة المعاصرة للفنون. لا تتطور الأساليب اليوم ببطء ويخلف كلّ منها الآخر

تدريجياً، وعلى مراحل زمنية طويلة ما يسمح للجمهور ان يستوعب بالكامل مبادئ التكرار التي يقوم العمل الفني عليها. وبدلاً من ذلك فإنها (أي الأساليب) ولشدة ما تتلاحق بسرعة تبدو وكأنها لا تترك لجمهورها متنفساً للاستعداد. وإذا كان المرء لا يلاحظ كيف يكرر العمل نفسه، فالعمل غير قابل للإدراك، بصورة شبه حرفية، وبالتالي، غير مفهوم في الوقت نفسه. إن إدراك التكرار هو الذي يجعل العمل الفني مفهوماً. فإلى أن يستوعب المرء، لا «المضمون» بل مبادئ التنوع والتكرار (والتوازن بينها) من «غصن الشتاء» لميرسي كانينغهام، أو كونشرتو الحجرة لتشارلز وورونين، أو **الغداء العاري** لبورو، أو اللوحات «السوداء» لآد راينهارت، سيكون محكوماً على هذه الأعمال أن تبدو مملة، أو قبيحة، أو محيرة، أو الثلاثة معاً.

* * *

للأسلوب وظائف أخرى إلى جانب كونه، بالمعنى العريض الذي أشرتُ إليه للتو، أداة استحضارية. على سبيل المثال، يجسد كلّ أسلوب قراراً ابستمولوجياً، تأويلاً لكيف ندرك وماذا ندرك. وتسهل ملاحظة ذلك في المرحلة المعاصرة للفنون، المتميزة بوعي ذاتي، مع إن الأمر يصحّ كذلك على الفنون كافة. على هذا النحو، يُعبِّر أسلوب روايات روب ـ غرييه عن رؤية نافذة صائبة تماماً، وإن ضيقة، للعلاقات بين الأشخاص والأشياء، أي من حيثُ إنَّ الأشخاص هم أشياء بدورهم، وأن الأشياء ليست أشخاصاً. والمعالجة المسلكية التي يقوم بها روب ـ غرييه للأشخاص ورفضه «أنسنة» الأشياء هما قرار أسلوبي يقضي بتقديم تقرير دقيق عن الخصائص البصرية والطوبوغرافية للأشياء، وباستبعاد فعلي لما سوى البصر من الحواس، ربما لأن اللغة المتوفرة لوصفها هي أقل دقة وحياداً. ويعبر الأسلوب التكراري الدائري في قصة **ميلانكثا** لجرترود

ستاين عن اهتمامها بتذويب الإدراك المباشر بواسطة الذاكرة والحدس ما تدعوه «التداعي»، الملتبس في اللغة من خلال نظام الأزمنة. ويشبه إصرار ستاين على آنية التجربة قرارها باعتماد زمن الحاضر، واختيار مفردات قصيرة وشائعة، وتكرار بعضها تكراراً متواصلاً، واللجوء إلى تراكيب شديدة التفكك، والتخلي عن معظم علامات الوقف. إن كلّ أسلوب هو وسيلة للتشديد على أمر ما.

سوف نرى أن القرارات الأسلوبية، إذ تحول انتباهنا إلى بعض الأمور، تقوم كذلك بتضييق انتباهنا، وترفض السماح لنا برؤية الآخرين. ولكن تفوق عمل فني على عمل آخر من ناحية التشويق لا يقوم على العدد الأكبر من الأمور التي تتيح لنا القرارات الأسلوبية في هذا العمل أن نعنى بها، بل بالأحرى على شدّة وسلطة وحكمة ذلك الانتباه، مهما ضاق نطاقه.

* * *

بالمعنى الضيق للكلمة، ليست كلّ مضامين الإدراك قابلة للتوصيف، فحتى أبسط الأحاسيس هي في كليتها غير قابلة للوصف. وبالتالي، يحتاج كلّ عمل فني لأن يُفهم لا باعتباره شيئاً جرى التعبير عنه، بل أيضاً باعتباره نوعاً من التعاطي مع ما هو غير قابل للوصف. في الفن العظيم، يجد المرء نفسه دائماً على وعي بأمور لا يمكن أن تقال (قواعد «اللياقة»)، وبالتناقض بين التعبير وبين وجود ما لا يمكن التعبير عنه. كما أنَّ الوسائل الأسلوبية هي كذلك تقنيات اجتناب، فأكثر العناصر إفحاماً في عمل فني غالباً ما تكون لحظات صمته.

* * *

ما قلته عن الأسلوب كان يرمي أساساً إلى توضيح بعض

التصورات الخاطئة عن الأعمال الفنية وإلى قول كيفية الحديث عنها. ويبقى أن نقول إن الأسلوب هو مفهوم ينطبق على أي تجربة (كلّما تحدثنا عن شكلها أو صفاتها). وبقدر ما أن العديد من الأعمال الفنية التي تستدعي اهتمامنا بصورة مقنعة هي أعمال غير نقية أو ملتبسة لجهة المعيار الذي كنت اقترحه، فإن العديد من العناصر في تجربتنا التي لم يكن بالإمكان تصنيفها كأعمال فنية تملك أيضاً بعض صفات الأعمال الفنية. وكلما أظهر كلام أو حركة أو سلوك أو أشياء انحرافاً عن نمط التعبير أو الوجود في العالم حتّى الأكثر مباشرة وفائدة وجموداً، بوسعنا أن نعتبر أن هذه الأمور تملك «أسلوباً»، وأنها في آن معاً مستقلة ونموذجية.

[1965]

II

الفنان بوصفه نموذجاً للإنسان المعذَّب

بدأ تشيزاري بافيزي(*) الكتابة حوالي العام 1930، وكتب جميع رواياته التي ترجمت إلى الإنجليزية ونشرت في الولايات المتحدة (**البيت على التلة**، **القمر والأتون**، **بين النساء فقط**، **والشيطان في الهضاب**) بين عامي 1947 و1949. ولذلك، فإن القارئ الذي يقتصر على الترجمات الإنجليزية لا يستطيع إطلاق تعميمات حول مجمل أعماله. غير أن المرء يستشف من خلال هذه الروايات الأربع وحدها أن مميزاته الأساسية بوصفه روائياً هي الرهافة، والاختصار، والتحكم. وأسلوبه مسطح، وجاف، وخال من الانفعالات. ويلاحظ المرء برودة رواية بافيزي على الرغم من عنف موضوعها في أغلب الأحيان. يعزى ذلك إلى أن موضوعها الحقيقي ليس الحدث العنيف أبداً (الانتحار في رواية **بين النساء فقط**، والحرب في **الشيطان في الهضاب**)، بل بالأحرى ذاتية الراوي الحذرة. يقوم الجهد النموذجي لبطل بافيزي على التبصر، وتقوم مشكلته النموذجية على انعدام

(*) Cesare Pavese (1908 ـ 1950): شاعر وروائي وناقد أدبي ومترجم إيطالي من أبرز الأدباء الإيطاليين في القرن العشرين. كان مناهضاً للفاشية وانتسب إلى الحزب الشيوعي الإيطالي بعد الحرب. أدت خيباته الغرامية والسياسية إلى انتحاره عام 1950. تدور موضوعات رواياته حول وحدة الإنسان وسطحية علاقاته مع الآخرين.

التواصل. إن رواياته تدور حول صحوات الضمير ورفض حدوث أزمات ضمير، وهي تفترض نوعاً من ضمور العواطف، وتبلد الأحاسيس، وحيوية الجسد. في الحقيقة، ليس غريباً كرب الأشخاص المتحضرين للغاية والمحبطين قبل الأوان، المتأرجحين بين السخرية والتجارب الاكتئابية مع عواطفهم. غير أن روايات بافيزي مملة وعفيفة خلافاً للأعمال الأخرى التي تتحرى هذا النوع من الرهافة الحديثة، مثل أغلب النتاج الروائي والشعري الفرنسي خلال العقود الثمان الأخيرة. وتدور الأحداث دائماً عند بافيزي في الكواليس، أو في الماضي، والغريب في الأمر أن المشاهد الجنسية معدومة.

يسند بافيزي إلى شخصياته ارتباطاً وثيقاً بمكان ما، كما لو أنه يعوض بذلك عن العلاقات الفاترة التي تقيمها هذه الشخصيات، الواحدة مع الأخرى. وعادة ما يكون هذا المكان مشهدية مدينة تورينو التي ارتاد بافيزي جامعتها وأمضى فيها معظم سنوات شبابه، أو ريف بيامونتي المجاور حيث أبصر النور وأمضى طفولته. إلا أن هذا الإحساس بالمكان، والرغبة باكتشاف معناه واستعادته، لا يضفيان على عمل بافيزي أي سمة من سمات الرواية المحلية، ولعل هذا ما يبرر، في جزء منه، إخفاق رواياته في إثارة اهتمام الجمهور الناطق بالإنجليزية، ليس مثل الاهتمام الذي تثيره أعمال إغناتزيو سيلوني أو البرتو مورافيا، على الرغم من كونه كاتباً يفوقهما موهبة وإبداعاً. وليس إحساس بافيزي بالمكان وبالناس هو ما يتوقعه المرء من كاتب إيطالي. ولكن بافيزي كان إيطالياً من الشمال؛ وشمال إيطاليا ليس إيطاليا كما يحلم بها الأجانب، وتورينو مدينة صناعية كبرى تفتقر إلى الصدى التاريخي والإغواء المؤنس اللذين يجتذبان الأجانب إلى إيطاليا، فلا يصادف المرء معالم أثرية، أو لوناً محلياً،

أو سحراً إثنياً في تورينو بافيزي وبيامونته. نعم المكان حاضر إنما بوصفه منيعاً، ومغموراً، ولا إنسانياً.

سوف يكون إحساس بافيزي بعلاقة البشر بالمكان (الأسلوب الذي تسحر به القوة المجردة لمكانٍ ما الناس) مألوفاً لأي شخص شاهد أفلام آلان ريني، ولا سيما أفلام مايكل أنجلو أنطونيوني على غرار فيلم «الأصدقاء» (المقتبس عن **بين النساء فقط**، وهي أفضل رواية لبافيزي)، **والمغامرة والليل**. ولكن فضائل رواية بافيزي ليست شعبية مثلما هي فضائل أفلام أنطونيوني على سبيل المثال (يعتبر أولئك الذين لا يحبون أفلام أنطونيوني أن هذه الأفلام «أدبية» و«موغلة في الذاتية»). وعلى غرار أفلام أنطونيوني، فإن روايات بافيزي راقية، وإضمارية (مع أنها غير غامضة أبداً)، وهادئة، وغير مفاجئة، وذاتية الاحتواء. ليس بافيزي كاتباً بارزاً مثلما أن أنطونيوني مخرج سينمائي بارز، ولكن الأوّل يستحق من الاهتمّام في إنجلترا وأمريكا أكثر مما ناله حتّى الآن[1].

---

(1) يصحّ ذلك أيضاً على كاتب إيطالي آخر، هو تومازو لاندولفي (Tommaso Landolfi)، صاحب مجموعة هائلة من القصص والروايات، والمولود في السنة التي ولد فيها بافيزي (1908) ولكنه مازال حياً يكتب. ولاندولفي الذي ترجم من أعماله إلى الإنجليزية مجلد واحد، عبارة عن مجموعة مؤلّفة من تسع قصص قصيرة، بعنوان **زوجة غوغول وقصص أخرى** (*Gogol's Wife and Other Stories*)، كاتب مختلف جداً، وفي أفضل أحواله، أكثر قوة من بافيزي. فذكاؤه المظلم، وفكره الصارم، ومفاهيمه السوريالية للكارثة تقربه من أدباء على غرار خورخي لويس بورخس وإسحق دينزن، ولكنه يتقاسم مع بافيزي قاسماً مشتركاً يجعل من عمل الاثنين معاً مغايراً للأعمال الروائية المكتوبة بشكل أساسي اليوم في إنجلترا وأمريكا، وغير الجديرة بالاهتمام ظاهرياً لجمهور هذه الأعمال الروائية. يتشارك كلاهما في نوع من الكتابة محايد ومتحفظ أساساً. في مثل هذه الكتابة، يعتبر سرد قصة فعلاً ذكياً في المقام الأول، فالسرد يعني بصورة ملموسة اللجوء إلى ذكاء المرء، ووحدة السرد التي تميز الرواية الأوروبية والأمريكية اللاتينية هي وحدة ذكاء الراوي. غير أن كتابة الرواية الشائعة في أمريكا اليوم لا تلجأ إلى ذلك الاستعمال الصبور والعنيد والكتوم للذكاء، فأكثر ما يرغب فيه =

نشرت بالإنجليزية مؤخراً اليوميات التي كتبها بافيزي في الفترة الممتدة بين عامي 1935 و1950، حين انتحر وهو في الثانية والأربعين من العمر[2]. يمكن قراءة هذه اليوميات بدون إقامة أي صلة بينها وبين روايات بافيزي، بوصفها نموذجاً لنوع أدبي حديث بشكل خاص هو «يوميات» أو» مفكرات» أو «مذكرات» الكاتب.

لماذا نقرأ يوميات كاتب؟ ألأنها تلقي ضوءاً على كتبه؟ إنّها لا تفعل ذلك في أغلب الأحيان، والأرجح ببساطة إننا نقرأها بسبب الشكل الخام لليوميات، وإن كتبت بنيَّة نشرها لاحقاً. نقرأ فيها الكاتب يتكلم باسمه، نلتقي بالأنا خلف أقنعة الأنا في مؤلّفات الكاتب. لا يمكن لأي قدر من الحميمية في رواية أن يقدِّم ذلك حتّى لو كتب الكاتب بصيغة المتكلم، أو لجأ إلى ضمير الغائب الذي يشير إليه بوضوح. وتجدر الإشارة إلى أن معظم روايات بافيزي، بما فيها الأربع المنقولة إلى الإنجليزية، مسرودة بصيغة الأنا. إلا أننا نعلم أن ضمير المتكلم في روايات بافيزي لا يتطابق مع بافيزي نفسه، بقدر ما لا يتطابق مارسيل الذي يروي **البحث عن الزمن المفقود** مع بروست، أو جوزف. ك في روايتي **المحاكمة** و**القصر** مع كافكا. ولكننا لا نشعر بالرضا؛ ذلك أن الجمهور الحديث يطلب

= الكتاب الأمريكيون أن تتجلى الحقائق وتفسِّر نفسها. ولو كان ثمة صوت سردي، فالأرجح أن يكون معدوم الذهن بشكل ناصع، أو ذكياً وحيوياً بشكل مرهق. وعلى هذا النحو، نرى أن معظم الكتابة الأدبية الأمريكية مفرطة البلاغة (أي إن ثمة فرطاً في إنتاج الوسائل بالنظر إلى الغايات) تعكس النمط الكلاسيكي للكتابة الأدبية الأوروبية التي تحقق وقعها بفضل أسلوب مناهض للبلاغة، أسلوب ينكمش ويصبو في نهاية المطاف إلى الشفافية المحايدة. وينتمي كلّ من بافيزي ولاندولفي بالضبط إلى هذا التقليد المناهض للبلاغة.

(2) Cesare Pavese, *The Burning Brand: Diaries 1935-1950*, Translated by A. E. Murch, with Jeanne Molli, Introd. by Frances Keene (New York: Walker, [1961]).

الكاتب عارياً، مثلما كانت عصور الإيمان الديني تطالب بأضحية بشرية.

تقدّم لنا اليوميات مشغل روح الكاتب. ولماذا نهتم بروح الكاتب؟ ليس لأننا نهتم كثيراً بالكتّاب بحدّ ذاتهم، وإنما بسبب التعطش الحديث الذي لا يرتوي لعلم النفس، أحدث وأقوى تركة لتقليد الاستبطان المسيحي الذي مهد له القديسان بولس وأغسطينوس، والذي يساوي اكتشاف الذات باكتشاف العذاب نفسه. إن الفنان (الذي يحلّ محل القديس) هو نموذج الإنسان المعذب بالنسبة إلى الوعي الحديث. والكاتب، صاحب الكلمات، هو الشخص الذي نتطلع إليه على أنه الأقدر على التعبير عن عذابه من بين الفنانين.

الكاتب هو المعذَّب النموذجي لأنه وجد في آن معاً أعمق مستوى من العذاب ووسيلة مهنية للتسامي (بالمعنى الحرفي، لا الفرويدي، لهذه الكلمة). إنّه يتعذب بصفته إنساناً، ويحول عذابه إلى فن بصفته كاتباً. الكاتب هو الإنسان الذي يكتشف استعمال العذاب في تدبير الفن، كما اكتشف القديسون فائدة العذاب وضرورته في تدبير الخلاص.

تتجلى وحدة يوميات بافيزي في خواطره حول استعمال عذابه والاشتغال عليه. الأدب أحد استعمالات هذا العذاب، والعزلة استعمال آخر، بصفتها تقنية لتحفيز فنه وإتقانه، وقيمة بحدّ ذاتها. والانتحار هو الاستعمال الثالث والأخير للعذاب، ليس بصفته نهاية للعذاب بل بصفته السبيل الأخير للاشتغال عليه.

على هذا النحو، نصادف هذه اللمحة الفكرية البديعة في مدخل ليومياته عام 1938. يكتب بافيزي ما يلي: «الأدب سلاح ضدّ

اعتداءات الحياة. يقول للحياة: لا يمكنك أن تخدعيني. أعلم عاداتك، وأتكهن بردود فعلك، ويروق لي مراقبتها، وأسرق أسرارك إذ أقحمك في إعاقات ماكرة توقف تدفقك الطبيعي... والسلاح الآخر ضدّ الأشياء عموماً هو الصمت فيما نحن نحشد القوة لنقفز قفزة جديدة إلى الأمام. غير أن علينا أن نفرض ذلك الصمت على أنفسنا، لا أن يفرضه الآخرون علينا، ليس حتّى بواسطة الموت. اختيار الضنى لأنفسنا هو سلاحنا الوحيد ضدّ هذا الضنى.. وأولئك الذين يستطيعون، بحكم طبيعتهم، المعاناة كلياً، بحدة، يتمتعون بأفضلية على غيرهم. وعلى هذا النحو، يتسنى لنا تعطيل قوة العذاب، وتحويلها إلى إبداعنا وخيارنا، والخضوع لها. وهذا مبرِّر للإنتحار».

يبين الشكل الحديث ليوميات كاتب تطوراً غريباً لو نظرنا إلى بعض نماذجها على غرار ستاندال، وبودلير، وجيد، وكافكا، وفي هذا المقام بافيزي، فاستعراض الأنانية المحرَّر من القيود يُلقى على عهدة السعي البطولي لإلغاء الذات. لا يملك بافيزي شيئاً من الحس البروتستانتي لأندريه جيد حيال حياته بوصفها عملاً فنياً، واحترامه لطموحه الشخصي، وثقته بمشاعره، وحبه لذاته. كما أنه لا يملك شيئاً من التزام كافكا البديع بدون تهكم بقلقه؛ فبافيزي الذي استعمل صيغة «أنا» بكثرة في رواياته، عادة ما يتحدث عن نفسه بصيغة «أنت» في يومياته. هو لا يصف نفسه إنما يخاطبها. إنّه المشاهِد الساخر، الواعظ، اللائم لنفسه؛ ويبدو أن النتيجة النهائية لمثل هذه النظرة المتوقعة للذات كانت الانتحار لا محالة.

في الواقع، اليوميات هي سلسلة طويلة من التقييمات والتساؤلات الذاتية. إنّها لا تسجل شيئاً من الحياة اليومية أو الأحداث المرصودة؛ ولا يرد فيها أيُّ وصف للأسرة، والأصدقاء،

والعشيقات، والزملاء، أو ردود الفعل على الأحداث العامة (كما في يوميات أندريه جيد). كلّ ما يرضي التوقع التقليدي لمضامين يوميات كاتب (كما في مفكرات كولردج، ومرة أخرى في يوميات جيد) تتمثل في الخواطر الكثيرة حول المشاكل العامة للأسلوب والتأليف الأدبي، والملاحظات الغزيرة عن قراءات الكاتب. كان بافيزي «أوروبياً حقاً» إلى حدّ كبير مع أنه لم يسافر أبداً خارج إيطاليا. وتشهد يومياته أنه كان متآلفاً مع مجمل الأدب والفكر الأوروبيين، وكذلك مع الكتابة الأدبية الأمريكية (التي كان مولعاً بها بشكل خاص). لم يكن بافيزي مجرد روائي إنما كان إنساناً مثقفاً(*): فهو شاعر، وروائي، وقاص، وناقد أدبي، ومترجم، ومراجع لدار إنيودي (Einaudi)، إحدى أهم دور النشر الإيطالية. ويحتل هذا الكاتب ـ بوصفه مثقفاً ـ أغلب مساحة اليوميات. وتتجلى من خلال تعليقات حسّاسة ومرهفة حياة كاملة من القراءات التي تميزت بتنوعها الهائل وتراوحت من الريغ ـ فيدا(**) ويوريبيدس ودافو، إلى كورناي وفيكو وكيركغارد وهيمنغواي. غير أنّني لا أتطرق في هذا المقام إلى هذا الجانب من اليوميات، لأنه ليس ما يشكل الأهمية المحددة التي تكتسبها يوميات الأدباء بالنسبة إلى جمهور معاصر. ولكن لا بدّ من الإشارة إلى أن بافيزي، حين يناقش كتابته الخاصة، لا يفعل ذلك بصفته كاتباً بل قارئاً أو ناقداً. لا يناقش تقدّم عمله، أو مشاريعه وتجارب قصصه ورواياته وقصائده العتيدة، فالعمل الوحيد الذي يخضع للنقاش هو ما انتهى. واللافت في هذه اليوميات إغفال أي خاطرة حول انخراط بافيزي في السياسة، فلا ذكر لنشاطاته المناهضة

(*) uomo di cultura (وردت بالإيطالية في النصّ الأصلي).

(**) Rig -Veda: مجموعة من الأناشيد السنسكريتية القديمة المهداة إلى الآلهة، وهو أحد النصوص المقدسة الهندوسية الأربعة المعروفة باسم الفيدا.

للفاشية التي اعتقل بسببها لعشرة أشهر عام 1935، ولا لعلاقته الطويلة والمبهمة، وأخيراً الخائبة، مع الحزب الشيوعي.

يمكن القول إن اليوميات تضم شخصيتين: بافيزي الإنسان، وبافيزي الناقد والقارئ، أو بافيزي وهو يفكر استشرافياً، وبافيزي وهو يفكر استعادياً. هناك التحليل التبكيتي والتحريضي لمشاعره ومشاريعه، وتركيز تفكيره هو على مواهبه بصفته أديباً وعاشق نساء، وكانتحار استشرافي. ثمّ هناك كلّ التعليق الاستعادي، أي تحاليل بعض كتبه المنجزة، وموقعها في مجمل مؤلّفاته؛ والملاحظات حول قراءاته. ولئن كان «حاضر» حياة بافيزي يندرج في اليوميات، فذلك يتجلى أساساً على شكل تناول لقدراته وتوقعاته.

عدا الكتابة، ثمة توقع الانتحار الذي خطر ببال بافيزي في سنواته الجامعية على الأقل (حين انتحر صديقان مقربان له)، وهو موضوع يكاد يصادفه المرء في كلّ صفحة من يومياته، والتوقع الآخر هو الحب الرومنسي والفشل الجنسي. يصوّر بافيزي نفسه على أنه يعاني من إحساس عميق بالقصور الجنسي يتحصن منه بكافة أنواع النظريات عن التقنية الجنسية، ويأس الحب، والحرب بين الجنسين. ويتخلل في الملاحظات اعترافاته بإخفاقه في الحب، أو في إرضاء المرأة جنسياً. ويدوّن بافيزي (الذي لم يتزوج أبداً) في يومياته ردود الفعل على عدد من العلاقات الغرامية الطويلة الأمد والتجارب الجنسية العابرة، عادةً حين يتوقع المشاكل أو بعد أن تكون هذه العلاقات والتجارب قد باءت بالفشل. وهو لا يصف النساء أنفسهن أبداً بل لا يلمّح حتّى إلى مجريات العلاقة.

يترابط الموضوعان ارتباطاً وثيقاً، كما اختبر بافيزي ذلك بنفسه. في الأشهر الأخيرة من حياته، وفي خضم علاقة غير ناجحة مع نجمة سينمائية أمريكية، نراه يكتب في يومياته: «لا ينتحر أحدهم

حباً بامرأة بل لأن الحب، أي حبّ، يكشف عرينا، وبؤسنا، وهشاشتنا، وتفاهتنا.. ألم أتعلق في عمق أعماق نفسي، بهذه العلاقة الغرامية الغريبة فيما هي تلوذ بالفرار.. لأجعل نفسي تعود إلى هاجسي القديم، إلى إغوائي الأبدي، لأجد عذراً من أجل معاودة التفكير به: الحب والموت ذلك هو النسق الوراثي». ويلاحظ بافيزي مرة أخرى بنبرة ساخرة: «من الممكن ألا يفكر المرء بالنساء، تماماً كعدم تفكيره بالموت». لم تكفّ النساء والموت أبداً عن أن تبهر بافيزي، وبالقدر نفسه من القلق والسَقَم، بما أن مشكلته الأساسية كانت في الحالتين في معرفة إن كان سيكون متوازناً وعلى مستوى المناسبة.

ما لدى بافيزي ليقوله عن الحب هو الجانب المألوف الآخر للمثالية الرومنسية. يكتشف بافيزي مجدداً، مع ستاندال، أن الحب خيال جوهري؛ فالأمر لا يتعلّق بأن الحب يرتكب أحياناً الأخطاء بل لأنه أساساً خطأ. وما يخاله المرء تعلقاً بشخص آخر يتبين أنه رقصة أخرى للأنا المستوحدة. من السهل أن يرى المرء كم تتطابق هذه النظرة إلى الحب بشكل خاص مع الدعوة الحديثة للكتاب. في التراث الأرسطي للفن بوصفه محاكاة، كان الكاتب هو الوسيلة أو الأداة لوصف حقيقة شيء خارج نفسه. في التراث الحديث (أي انطلاقاً من روسو تقريباً) للفن بوصفه تعبيراً، يبوح الفنان بالحقيقة عن نفسه. بالتالي، كان لا مفرّ من أن يكون على نظرية في الحب بوصفه تجربة أو اكتشافاً للذات، مطروحة بصورة مخادعة على أنها تجربة أو اكتشاف لقيمة الحبيب أو موضوع الحب، أن توحي عن نفسها، فيصبح الحب، مثل الفن، واسطة للتعبير عن الذات. ولكن أن تغوي امرأة ليس فعلاً مستوحداً مثل إبداع رواية أو قصيدة. إن قدَره هو الفشل. إن أحد الموضوعات السائدة في الأدب الرصين والسينما اليوم هو فشل الحب (حين نصادف المقولة المضادة كما في

رواية **عشيق الليدي تشاترلي** مثلاً أو في فيلم لوي مال **العشيقان**، ننزع إلى القول إنّها «قصة خرافية»). يموت الحب لأن ولادته كانت خطأً، إلا أن الخطأ يبقى ضرورياً ما دام المرء يرى الكون، بمفردات بافيزي، مثل «غابة من المصلحة الذاتية» لا تكفّ الذات المنعزلة عن المعاناة. «الحياة ألمٌ والاستمتاع بالحب لا جمالي».

والنتيجة الأخرى لذلك الإيمان الحديث بالطبيعة الخيالية للتعلق الإيروتيكي هي تقبل طوعي جديد ذاتي الإدراك، للجاذبية الحتمية التي يتمتع بها الحب من طرف واحد. بما أن الحب عاطفة تشعر بها الذات المستوحدة وتقوم بإسقاطها خطأً خارجاً، تمارس حصانة الذات المعشوقة جاذبية تنويمية على الخيال الرومنسي. ويكمن إغواء الحب من طرف واحد في هوية ما يدعوه بافيزي «السلوك المثالي» ومن ذات قوية منعزلة كلياً، ولا مبالية. وقد كتب بافيزي في يومياته عام 1940: «السلوك المثالي يولد من اللامبالاة التامة». ويتابع قائلاً: «ربما لهذا السبب، نعشق بجنون المرأة التي تعاملنا بلا مبالاة، فهي تجسد «الأسلوب»، سحر «الرقي»، وكل ما هو مرغوب».

تبدو معظم ملاحظات بافيزي مثل حالة تاريخية تدعم أطروحة دنيس دو روجمون(*) ومؤرخين آخرين للخيال الغربي الذين يرجعون تطور الصورة الغربية عن الحب الجنسي منذ تريستان وإيزولد إلى كون هذا الحب «احتضاراً رومنسياً» ورغبة بالموت. غير أن التداخل

(*) Denis de Rougemont (1906 ـ 1985): كاتب سويسري، كان مقرباً من اللامثاليين في الثلاثينيات، وهؤلاء جماعات وأفراد كانوا يبحثون عن حلول جديدة للأزمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في الفترة الفاصلة بين الحربين، وسعوا وراء نهج ثالث بين الاشتراكية والرأسمالية، ودعوا إلى الفدرالية. وقد أصدر روجمون عام 1939 دراسة بعنوان «الحب والغرب» يبين فيها تأثير بعض القصص الأسطورية (مثل تريستان وإيزولد) على المفهوم الغربي للشغف المدمر الذي يقابله المؤلّف بحب الآخر.

البلاغي اللافت لمصطلحات «كتابة» و«جنس» و«انتحار» في يوميات بافيزي يدلّ على أن هذه الحساسية بشكلها الحديث أكثر تعقيداً. لعل أطروحة روجمون تسلط الضوء على التثمين الغربي المفرط للحب إنما ليس على التشاؤم الحديث بشأنه، أي النظرة التي ترى أن الحب والإشباع الحسي مشروعان يائسان. لكان بوسع روجمون أن يلجأ إلى مفردات بافيزي: «الحب أرخص الأديان».

إنني أرى شخصياً أن العبادة الحديثة للحب ليست جزءاً من قصة هرطقة مسيحية (غنوصية مانوية، كاثارية) كما يقترح روجمون إنما تعبر عن الاهتمام المركزي والحديث على نحو غريب لفقدان الشعور، فالرغبة بتغذية «فن النظر إلى أنفسنا كما لو كنا شخصيات في إحدى رواياتنا.. كطريقة لوضع أنفسنا في موقع يتيح لنا التفكير بصورة بناءة وجني الفوائد، تظهر بافيزي يتحدث بتفاؤل عن حالة من الاستلاب الذاتي هي موضع أسى متواصل في مكان آخر من يومياته. لأن «الحياة تبدأ في الجسد»، كما يلاحظ بافيزي في مدخل آخر من يومياته؛ وهو يجاهر باستمرار بالأذى الذي يلحقه الجسد بالذهن. لو تسنى للحضارة أن تتحدد بوصفها تلك المرحلة من حياة البشرية التي يصبح عندها الجسد مشكلة موضوعياً، لأمكن وصف لحظتنا الحضارية على أنها تلك المرحلة التي ندرك فيها ذاتياً هذه المشكلة ونشعر بأننا وقعنا في فخها. أما اليوم فنحن نتوق إلى حياة الجسد ونرفض التقاليد الزهدية لليهودية والمسيحية، ولكننا نظل محصورين في الحساسية المعممة التي منحتنا إياها هاتان الديانتان. وهكذا، نشتكي؛ نقنع ونشرد؛ نشتكي. وتنسجم صلوات بافيزي المتواصلة للتحلي بقوة تكفينا لعيش حياة في العزلة والوحدة الصارمتين («القاعدة البطولية الوحيدة هي البقاء وحيداً، وحيداً، وحيداً») انسجاماً تاماً مع شكواه المتكررة حول عجزه عن الإحساس (راجعوا

على سبيل المثال ملاحظاته حول انعدام مشاعره حين قام الفاشيون عام 1940 بتعذيب أعز أصدقائه، ليون غينزبرغ، الأستاذ المرموق والقائد في المقاومة، حتّى الموت). هنا تدخل العبادة الحديثة للحب: إنّها السبيل الأساسي الذي يتسنى لِنا بواسطته أن نختبر قوة إحساسنا ونلفي أنفسنا نفتقر إليه.

يعلم الجميع أن لدينا نظرة للحب بين الجنسين مختلفة وأكثر تضخيماً منها لدى الإغريق والشرقيين، وأن النظرة الحديثة للحب امتدادٌ لروحية المسيحية، إنما بشكل ملطّف ومُعلمنْ. غير أن عبادة الحب ليست هرطقة مسيحية كما يزعم روجمون، فالمسيحية هي منذ نشأتها (القديس بولس) الديانة الرومنسية. وعبادة الحب في الغرب هي وجه من وجوه عبادة العذاب، أي العذاب كمثال أسمى للرصانة (نموذج الصليب). إننا لا نصادف لدى اليهود والإغريق والشرقيين القدامى القيمة الإيجابية نفسها التي أضفيتْ على العذاب. لم يكن العذاب رمز الرصانة؛ بل قيست الرصانة بالأحرى بقدرة المرء على الإفلات من عقوبة العذاب أو التسامي عليها من خلال قدرة المرء على تحقيق السكينة والتوازن. وخلافاً لذلك، تتماهى في الحساسية التي ورثناها الروحانية والرصانة مع الاضطراب والعذاب والآلام. لقد كان التألم رائجاً طوال ألفي عام بين المسيحيين واليهود. وعلى هذا النحو، فنحن لا نبالغ في تثمين الحب بل في تثمين العذاب، وتحديداً، فضائله وفوائده الروحية.

لقد كان الإسهام الحديث لهذه الحساسية المسيحية اكتشاف إبداع الأعمال الفنية ومغامرة الحب الجنسي كأمتع مصدرين للعذاب؛ وهذا ما نبحث عنه في يوميات كاتب، وما يغدقه بافيزي بسخاء مثير للقلق.

[1962]

سيمون فايل(*)

أبطال الثقافة في حضارتنا الليبرالية البورجوازية مناهضون لليبرالية ومناهضون للبورجوازية. إنّهم أدباء تكراريون، استحواذيون، وبذيئون، يخلفون انطباعاً بالقوة ليس من خلال نبرة السلطة الشخصية التي يتميزون بها وزخمهم الفكري فحسب، بل من خلال الإحساس بالتطرف الشخصي والفكري الحاد. المتدينون، المسعورون، المدمرون لأنفسهم، هؤلاء هم الأدباء الذين يشهدون على العصر المهذب الخائف الذي نعيش فيه. والأمر لا يعدو كونه مسألة نبرة بالدرجة الأولى: إذ من الصعب إضفاء المصداقية على أفكار يجري التعبير عنها بنبرات متعقلة تنتفي فيها الذاتية. ثمة حقبات تعجز عن سماع صوت التعقل لشدة تعقيدها وانشغالها بتجارب

(*) Simone Weil (1909 ـ 1943): مفكرة فرنسية يهودية، وناشطة محبة للسلام، نشرت مؤلّفاتها بعد رحيلها. اعتنقت المسيحية عام 1938 ولكنها رفضت المعمودية في الكنيسة الكاثوليكية. من أهم مؤلّفاتها التي تبحث في القضايا المعاصرة كتابها **الجاذبية والخفة** (1947) الذي ترى فيه أن الجاذبية، أي القوى البدائية المتخلفة في الكائنات البشرية، هي في صراع مع النعمة الإلهية. وقد عبرت فايل عن آرائها الفلسفية السياسية في كتابها **الحاجة إلى جذور** (1953) الذي ترى فيه أن مشكلة المجتمع تتمثل في اقتلاع جذوره والحل هو نظام اجتماعي متجذر في «الجوهر الروحاني» للعمل الجسدي؛ ففي العمل، يعثر المرء على الجمال، والشعر، والإلهام الروحاني.

تاريخية وفكرية متناقضة، فيصبح التعقل تسوية، وهروباً، وكذباً. عصرنا عصرٌ يسعى عن وعي وراء الصحة، ولكنه لا يؤمن إلا بحقيقة المرض. الحقائق التي نحترمها هي تلك التي تتولد عن التعاسة. إننا نقيس الحقيقة بمقدار ما تكلف الكاتب من عذاب، بدلاً من أن نقيسها بمقياس حقيقة موضوعية تتطابق معها مفردات الكاتب. على كلّ من حقائقنا أن يكون لها شهيد.

ما استهجنه غوته الراشد لدى كلايست(*) الشاب الذي قدم أعماله إلى رجل الدولة الأقدم في الأدب الألماني «على ركبتي قلبه» ـ أي ما تعجُّ به مسرحيات كلايست وقصصه من مرض، وهستيريا، وإحساس بالجنون، واستسلام هائل للعذاب ـ هو ما نثمنه اليوم بالضبط. يمنحنا كلايست المتعة، فيما تبعث معظم أعمال غوته في نفوسنا الملل. على هذا النحو، لبعض الأدباء على غرار كيركغارد، ونيتشه، ودوستويفسكي، وكافكا، وبودلير، ورامبو، وجينيه ـ وكذلك سيمون فايل ـ سلطة عليا علينا بسبب ملامح الاعتلال التي يتميزون بها تحديداً، فاعتلالهم هو تعقلهم، وهو ما يعزز مقدرتهم على الإقناع. لعل هنالك بعض الأزمنة التي لا تحتاج إلى الحقيقة بقدر ما تحتاج إلى تعميق الإحساس بالواقع واتساع المخيلة. لا شكّ عندي مثلاً بأن النظرة العاقلة إلى الكون هي الصحيحة. ولكن هل الحقيقة هي المطلوب دائماً؟ ليست الحاجة إلى الحقيقة ثابتة، وكذلك الحاجة إلى الراحة، فالفكرة التي تكون ملتوية قد تحدث وقعاً فكرياً أعظم من الحقيقة، ولعلها تخدم بصورة فضلى حاجات الذهن التي تتنوع. الحقيقة توازن، ولكن

(*) Heinrich von Kleist (1777 ـ 1811): كاتب ألماني ومؤلّف مسرحيات كوميدية «الإبريق المكسور» (1808) وتراجيدية، وقصص قصيرة. لم يحقق النجاح فانتحر مع صديقته هنرييت فوغيل.

نقيض الحقيقة، أي اللاتوازن، قد لا يكون كذبة.

من هذا المنطلق، لست بصدد انتقاد نزعة رائجة، إنما أنا بصدد التشديد على الحافز الذي يقف وراء النزعة المعاصرة لتذوق التطرف في الفن والفكر. كلّ ما هو ضروري هو ألا نكون منافقين، وأن نعترف بمبرِّرات قراءتنا لبعض الكتاب، وإعجابنا بهم على غرار سيمون فايل. ليس بوسعي أن أصدق أن حفنة من أكثر من مئات آلاف القراء الذين استهوتهم منذ صدور كتبها ومقالاتها بعد وفاتها يشاطرونها حقاً آراءها. كما أنه ليس من الضروري مشاطرة العلاقة الغرامية المكروبة وغير المكتملة لسيمون فايل مع الكنيسة الكاثوليكية، أو تقبل لاهوتها الغنوصي حول الغياب الإلهي، أو تبني أفكارها المثالية حول إنكار الجسد، أو الموافقة على حقدها المجحف بشكل عنيف على الحضارة الرومانية واليهود. وينطبق ذلك على كيركغارد ونيتشه؛ فمعظم المعجبين الحديثين بهم لم يقدروا أن يعتنقوا أفكارهم، وهم لا يعتنقونها. إننا نقرأ أدباء يتميزون بمثل هذه الأصالة المقذعة وذلك لأجل سلطتهم الشخصية، أو لنموذج رصانتهم، أو لإرادتهم الجلية بالتضحية بأنفسهم من أجل حقائقهم، ولأجل «آرائهم»، لكن فقط إرباً إرباً. فمثلما تبع الثيبيادس الفاسد سقراط، إذ عجز عن تغيير حياته، كما أنّه لم يشأ ذلك أيضاً، ولكنه تأثر واغتنى وامتلأ حباً، هكذا ايضاً يعرب القارئ المعاصر المرهف الإحساس عن إجلاله لمستوى من الحقيقة الروحانية لا يخصه، ولا يمكن أن يخصه.

بعض الحيوات نموذجي، وبعضها الآخر ليس كذلك. ومن أصل الحيوات النموذجية تلك التي تدعونا لمحاكاتها، وتلك التي ننظر إليها عن مسافة بمزيج من النفور والشفقة والإجلال. ذلك هو الفرق تقريباً بين البطل والقديس (لو أمكن استعمال الكلمة الثانية

بالمعنى الجمالي عوضاً عن الديني). لقد كانت حياة سيمون فايل مثل تلك الحياة، عبثية بمبالغاتها ودرجة تشويهها الذاتي، مثل حياة كلايست وكيركغارد. وتخطر ببالي الزهدية المتطرفة التي اتسمت بها حياة سيمون فايل، واحتقارها للمتعة والسعادة، ومواقفها السياسية النبيلة والمضحكة، ونكرانها المعقد للذات، وتوددها الذي لا يعرف الكلل للأسى؛ ولا أستثني بساطتها، وعدم رشاقتها الجسدية، ونوبات صداعها، وداء السل الذي أصيبت به. لا أحد ممن يحبّ الحياة يرغب بمحاكاة إخلاصها للشهادة، أو يتمنى ذلك لأولاده أو لأي شخص يحبه. غير أننا نتأثر بذلك ونتغذى منه بقدر ما نحب الرصانة، وبقدر ما نحب الحياة. في الإجلال الذي نكنه لمثل هذه الحيوات، نعترف بوجود الغموض في الكون، والغموض هو مجرد ما ينكره الامتلاك الآمن للحقيقة، الحقيقة الموضوعية. بهذا المعنى، كلّ حقيقة هي سطحية، وبعض انحرافات الحقيقة (إنما ليس كلها)، وبعض الجنون (إنما ليس كلّه)، وبعض السقم (إنما ليس كلّه)، وبعض الحالات الإنكارية للحياة (إنما ليست كلها)، هي مانحة للحقيقة منتجة للصحة، ومعززة للحياة.

[1963]

مفكِّرات كامو

الكتّاب العظام أما أزواج أو عشاق. يتمتع بعضهم بفضائل الزوج الراسخة كالموثوقية والمفهومية والكرم والكرامة. أما بعضهم الآخر فيثمن فيه المرء مواهب العشيق، مواهب المزاجية بدلاً من صفاء السريرة. من المعروف أن النساء يتقبلن من العشيق صفات كالمزاجية والأنانية والخيانة والشراسة لن يتقبلنها من الزوج إطلاقاً، لقاء الإثارة، أي انبثاث الشعور العارم. وعلى هذا النحو، يتحمل القراء الإبهام والاستحواذ والحقائق المؤلمة والأكاذيب والركاكة، إذا ما سمح لهم الكاتب، بالمقابل، بتذوق انفعالات نادرة ومشاعر خطيرة. وكما في الحياة كذلك في الفن، الأزواج والعشاق ضروريون، ومن المؤسف للغاية أن يضطر المرء للاختيار بينهما.

ومرة أخرى، كما في الحياة كذلك في الفن، عادة ما يأتي العشيق في المرتبة الثانية. في الحقبات الأدبية العظيمة، كان الأزواج يفوقون العشاق عدداً، في كافة الحقبات الأدبية العظيمة، باستثناء حقبتنا. الانحراف ملهم الأدب الحديث. وفي أيامنا الحاضرة، يكتظ بيت الرواية بالعشاق المجانين، والمغتصبين الجذلانين، والأبناء المخصيين، إنما لا يضم إلا قلة قليلة من الأزواج. يشعر الأزواج بتبكيت الضمير، ويرغبون جميعاً أن يصبحوا عشاقاً. حتّى إنَّ شخصاً

مثل توماس مان راسخ في زواجه وناجح ككاتب عانى بسبب ازدواجية موقفه من الفضيلة، وكان دائماً يشير إليها على أنها أزمة بين البورجوازي والفنان. إلا أن معظم الكتاب الحديثين لا يعترفون حتّى بأزمة توماس مان، فيناقض كلّ كاتب ما سبقه، وتناقض كلّ حركة أدبية ما سبقها، في استعراض عظيم للمزاجية والاستحواذ والتفرد. يعاني الأدب الحديث إفراطاً في العباقرة المجانين، فلا عجب إذاً أنّنا حين نلقى كاتباً فذّ الموهبة، لا تبلغ مواهبه بالتأكيد حدّ العبقرية، يبرز ويتحمل بشجاعة مسؤولية التعقل، يتوجب علينا الاحتفاء به في ما يتعدى قيمته الأدبية الخالصة.

أعني، بالطبع، ألبير كامو(*)، الزوج المثالي في عالم الآداب المعاصرة الذي اضطر، لكونه معاصراً، أن يتاجر بموضوعات المجانين كالانتحار وتبلد الأحاسيس والشعور بالذنب والرعب المطلق. ولكنه يفعل ذلك بتعقل وأناة (Mesure) وبدون جهد، وبتجرد جميل مما يضعه بمعزل عن الآخرين. وانطلاقاً من مقدمات عدمية رائجة، ينقل القارئ ـ بقوة صوته ونبرته وهدوئهما ـ إلى خلاصات إنسانية لا تتأتى إطلاقاً من مقدماته. وهذا القفز غير المنطقي في أغوار العدمية هو الهدية التي يشعر القراء بفضلها بالامتنان لكامو. ولهذا السبب، أثار الكاتب مشاعر محبة حقيقية من جانب قرائه، فكافكا يثير الشفقة والهلع، وجويس يثير الإعجاب، وبروست وجيد ينتزعان الاحترام، إنما لا يوجد كاتب حديث، على

(*) Albert Camus (1913 ـ 1960): كاتب وفيلسوف فرنسي عبّر في مقالاته ورواياته ومسرحياته عن الشعور بعبثية المصير البشري الذي تولد في أعقاب الحرب العالمية الثانية (أسطورة سيزيف 1942)، ونال جائزة نوبل عام 1957، ويشكل كامو أبرز الضمائر الأخلاقية في القرن العشرين ولا سيما أن النزعة الإنسانية التي تطبع كتاباته قد صيغت في أحلك الظروف التي عرفها البشر.

حدّ علمي، باستثناء كامو، أثار الحب، فقد شعر عالم الأدب قاطبة بأن وفاته عام 1960 كانت خسارة شخصية(*).

كلّما تطرق الحديث إلى كامو، امتزجت الأحكام الشخصية والأخلاقية والأدبية، فليس ثمة من نقاش حول كامو إلا ويتضمن تحيّة تقدير إلى طيبته وجاذبيته الرجولية أو أنّه يوحي بها على الأقل. وبالتالي، فإن الكتابة عن كامو تعني تأمل ما يجري بين صورة كاتب وبين عمله، الأمر الذي هو بمثابة العلاقة بين الأخلاق والأدب. إن الأمر لا يتعلق فقط بكون كامو يزج دائماً قراءه في المشكلة الأخلاقية (تروي كلّ قصصه ومسرحياته ورواياته مسار شعور مسؤول أو غيابه). ذلك أن عمله، بوصفه فقط إنجازاً أدبياً، ليس بارزاً بما يكفي لتحمل مقدار الإعجاب الذي يريد القراء أن يمنحوه إياه. يرغب المرء في أن يكون كامو كاتباً عظيماً أصيلاً، لا مجرد كاتب ممتاز فحسب، ولكنه ليس كذلك. ولعله من المفيد في هذا المقام مقارنة كامو بجورج أورويل وجيمس بالدوين، وهما كاتبان آخران من فئة المتزوجين يسعيان للجمع بين دور الفنان والضمير المدني، فأورويل وبالدوين يجيدان كتابة مقالاتهما أفضل من أعمالهما الروائية. ولكن هذا التفاوت غير موجود عند كامو، فهو كاتب يفوقهما أهمية بكثير. ولكن الصحيح أن فن كامو هو دائماً بخدمة بعض المفاهيم التي تردّ بصورة أكثر تفصيلاً في مقالاته. روايات كامو توضيحية وفلسفية. لا يتعلق الأمر بشخصياته ـ مورسو، كاليغولا، جان، كلامنس، الطبيب ريو ـ بقدر ما يتعلق بمسائل البراءة والذنب، والمسؤولية، واللامبالاة العدمية. تتميز رواياته الثلاث، وقصصه،

(*) توفي ألبير كامو في 4 كانون الثاني/ يناير 1960 وهو في السابعة والأربعين من العمر، بحادث تحطم سيارة كان يقودها صديقه ميشال غاليمار.

ومسرحياته، بصفة رقيقة، عظيمة نوعاً ما، تجعلها إلى حدّ كبير أقل من ممتازة بالمطلق، وفق المعايير الفنية. وخلافاً لكافكا الذي تعد معظم أعماله الروائية التوضيحية والرمزية في الوقت نفسه أفعالاً مستقلة للخيال، فإن الأعمال الروائية لكامو تشي باستمرار عن مصدرها الكامن في همّ فكري.

ماذا عن مقالات كامو، ونصوصه السياسية، وخطاباته، ونقده الأدبي، وكتاباته الصحافية؟ إنّها أعمال متميزة للغاية. ولكن هل كان كامو مفكراً ذا شأن؟ الجواب لا. مهما كانت الميول السياسية لسارتر منفرة لجمهوره الناطق بالإنجليزية، فهو يجلب إلى التحليل الفلسفي والنفسي والأدبي عقلاً طاغياً ومتميزاً. أما كامو فلا يفعل ذلك مهما كانت ميوله السياسية جذابة. مقالاته الفلسفية الشهيرة (أسطورة سيزيف، الإنسان المتمرد) هي عمل رائد موهوب وأديب فذّ إلى حدّ خارق، وكذلك القول بالنسبة إلى كامو باعتباره مؤرخاً للأفكار وناقداً أدبياً. يكون كامو في أفضل حالاته حين يتخفف من عبء الثقافة الوجودية (نيتشه، وكيركغارد، ودوستويفسكي، وهايدغر، وكافكا) ويتكلم باسم شخصه. يحصل ذلك في مقالته البارزة ضدّ عقوبة الإعدام، «خواطر عن المقصلة»، وفي كتاباته العادية، مثل وصفه للجزائر العاصمة، ولوهران، ولمناطق متوسطية أخرى.

لا يوجد لدى كامو لا فن ولا فكر رفيع الجودة. ما يبرر الجاذبية الفريدة لأعماله جمال من نوع آخر، جمال أخلاقي، وهي صفة لم يسع وراءها معظم كتاب القرن العشرين. كان كتّاب آخرون أكثر التزاماً وأكثر تحلياً بنزعة أخلاقية. ولكن لا أحد منهم بدا أكثر جمالاً وإقناعاً في تبشيره بالمصلحة الأخلاقية. وللأسف، فإن الجمال الأخلاقي في الفن ـ مثله مثل الجمال الجسدي لدى شخص ما ـ سريع الفناء. إنّه لا يدوم أبداً كما هو حال الجمال الفني أو الفكري.

سرعان ما يتحلل الجمال الأخلاقي، ويتحول إلى شأن وعظي أو خارج الزمان. كثيراً ما يحصل ذلك ولاسيما لكاتب، مثل كامو، يتوجه مباشرة إلى مخاطبة الصورة التي يحملها جيل كامل عما هو نموذجي لدى الإنسان في وضع تاريخي معين. وما لم يكن يملك مخزوناً هائلاً من الأصالة الفنية، فإن عمله سيبدو عارياً على الأرجح بعد رحيله. يرى بعضهم أن هذا التحلل استولى على كامو خلال حياته. وقد أشار سارتر في السجال الشهير الذي أنهى صداقتهما الشهيرة، بقسوة إنما بصدق، إلى أن كامو حمل معه «عرشاً نقالاً»، ثمّ جاء ذلك التكريم القاتل المتمثل بجائزة نوبل. وقبيل رحيل كامو، تنبأ له أحد النقاد بالمصير نفسه الذي كان ينتظر أريستدس، أي إننا سنملُّ من سماع الآخرين يطلقون عليه لقب «العادل».

لعلها مسألة محفوفة بالمخاطر بالنسبة إلى كاتب أن يوحي لقرائه بالامتنان، فالامتنان من أكثر المشاعر حدة، ولكنه كذلك من أقصرها أجلاً. غير أن المرءْ لا يستطيع رفض مثل هذه الملاحظات غير اللطيفة على أساس أنها مجرد انتقام الممتنين فقط. ولئن كان الصدق الأخلاقي الذي يتميز به كامو قد كفَّ في بعض الأحيان عن إلهاب المشاعر، وراح يثير النزق، فذلك بسبب ما يشتمل عليه من ضعف فكري. يشعر المرء لدى كامو، كما لدى جيمس بالدوين، بحضور شغف صادق كلياً، وسديد تاريخياً. إلا أن هذا الشغف يبدو أيضاً، وكما هو الحال مع بالدوين، أنه قد استحال بسرعة مفرطة إلى لغة رسمية، إلى خطابية ذاتية الاستدامة غير قابلة للاستنفاد، فكانت الضروريات الأخلاقية، كالحب والاعتدال، المطروحة للتعويض عن معضلات تاريخية أو ميتافيزيقية لا تطاق، تعميمية للغاية، وتجريدية للغاية، وبلاغية للغاية.

إن كامو هو الكاتب الذي كان الرمز البطولي لجيل كامل من

الأدباء، رجل عاش في حالة من الثورة الروحية المتواصلة، ولكنه كذلك الرجل الذي دافع عن المفارقة التالية: عدمية متحضرة، وتمرد مطلق ولكنه يعترف بالحدود، وهو حوَّل المفارقة إلى وصفة مواطنية صالحة، فيا لهذا الصلاح المعقد في نهاية المطاف! في مؤلّفات كامو، يرغم الصلاح على البحث فوراً عن فعله الملائم وحجته التبريرية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التمرد. في خضم خواطره عن الحرب التي كانت قد اندلعت للتو عام 1939، قاطع كامو الشاب نفسه في مفكراته ليدلي بالملاحظة التالية: «إنني أبحث عن أسباب لتمردي الذي لم يبرره حتّى الآن أي شيء». لقد سبق موقفه الجذري الأسباب التي تبرره. وبعد أكثر من عقد، أصدر كامو عام 1951 كتابه **المتمرد** .وكان رفض التمرد في ذلك الكتاب بادرة مزاجية وفعلاً من الإقناع الذاتي على حدّ سواء.

اللافت في الأمر أنه قد تسنى لكامو، نظراً إلى طبعه المرهف، أن يتحرك، ويقوم بخيارات تاريخية حقيقية، كما فعل بملء جوارحه. ولا ننسى أن كامو اضطر لاتخاذ ما لا يقل عن ثلاثة قرارات نموذجية خلال حياته القصيرة ـ المشاركة شخصياً في المقاومة الفرنسية، الانفصال عن الحزب الشيوعي، ورفض الانحياز في الثورة الجزائرية، وأنه أحسن التصرف على نحو يثير الإعجاب، باعتقادي، في خيارين من أصل ثلاثة. لم تكن مشكلة كامو في السنوات الأخيرة من حياته أنه أصبح متديناً، أو أنه استكان في رصانة إنسانية بورجوازية، أو أنّه فقد جرأته الاشتراكية. لقد وقع بالأحرى ضحية فضيلته، فالكاتب الذي يتصرف على أنه ضمير عام يحتاج إلى جرأة استثنائية وقدرات طبيعية حادة، شأنه شأن الملاكم، فبعد فترة، تتخاذل هذه القدرات والمواهب حتماً. وهو يحتاج كذلك إلى أن يكون صلباً من الناحية العاطفية. لم يكن كامو يتمتع بتلك الصلابة،

أو بصلابة سارتر. لا أقلل من شأن الشجاعة التي يتضمنها شجب الموالاة للشيوعية لدى الكثير من المفكرين الفرنسيين أواخر الأربعينيات. كان قرار كامو، بصفته حكماً أخلاقياً، صائباً حينها. ومنذ موت ستالين، تبين مراراً أنه كان مصيباً بالمعنى السياسي كذلك. ولكن الحكمين الأخلاقي والسياسي لا يتطابقان دائماً بمثل هذا الانسجام. وكان عجزه الاحتضاري عن اتخاذ موقف من المسألة الجزائرية ـ وهي المسألة التي كان هو، بصفته جزائرياً وفرنسياً، الوحيد المؤهل للحديث عنها ـ الشهادة الأخيرة والحزينة لفضيلته الأخلاقية. خلال الخمسينيات، صرح كامو أن ولاءاته وتأييداته الخاصة تجعل من المستحيل عليه إصدار حكم سياسي حاسم. وقد تساءل بتذمر عن سبب كلّ هذا التطلب الذي يخضع له الكاتب. وفي حين أن كامو تمسّك بصمته، قام كلّ من مرلوبونتي الذي انفصل بعد كامو عن مجموعة مجلة **الأزمنة الحديثة** (*Temps modernes*). بسبب قضية الشيوعية(*)، وسارتر نفسه، بجمع تواقيع شخصيات نافذة على بيانين تاريخيين يندِّدان باستمرار الحرب الجزائرية. ومن سخرة القدر المريرة أن كلاً من مرلوبونتي الذي اتسم موقفه السياسي والأخلاقي العام بالتماهي الشديد مع موقف كامو، ومن سارتر الذي بدا أن كامو يحطم استقامته السياسية منذ عقد من الزمن، كانا في موقع يتيح لهما قيادة المفكرين الفرنسيين إلى الموقف المحتوم، الموقف الوحيد، الموقف الذي تمنى الجميع أن يتخذه كامو.

في عرض نقدي ثاقب لأحد كتب كامو، تحدث ليونيل أبيل

(*) حصلت القطيعة بين كامو وسارتر عام 1952 بعد أن نشر فرانسيس جانسون مدير تحرير مجلة **الأزمنة الحديثة** مقالاً انتقد فيه بحدة رواية **الإنسان المتمرد** لكامو، ورد كامو على جانسون، وأعقب ذلك ردّ سريع من سارتر وجانسون، ثمّ تحطمت كلّ خيوط العلاقة الشخصية والسياسية والفلسفية بين كامو وسارتر.

عنه منذ بضع سنوات، بوصفه الرجل الذي يجسد الشعور النبيل، المتمايز عن الفعل النبيل. هذا صحيح كلّ الصحة، ولا يعني أن أخلاق كامو كان يشوبها النفاق، بل يعني ذلك أن الإقدام على الفعل لم يكن الهم الأول عند كامو، فالقدرة على الفعل أو الإحجام عنه ثانوية بالنسبة إلى القدرة أو عدم القدرة على الشعور. إنّها ليست موقفاً فكرياً صاغه كامو بقدر ما هي حضٌّ على الشعور مع كلّ ما يرافقه من أخطار العجز السياسي. يظهر كتاب كامو مزاجاً يبحث عن وضع، ومشاعر نبيلة تبحث عن أفعال سامية. في الحقيقة، يشكل هذا الانفصال تحديداً موضوع روايات كامو ومقالاته الفلسفية. يجد المرء فيها إملاء موقف (نبيل، قوي، صبور، وفي الوقت نفسه منعزل ورحيم) ملحق بأحداث أليمة. لا يرتبط الموقف، الشعور النبيل، بالحادث صدقاً. إنّه ارتقاء بالحدث أكثر منه استجابة أو حلاً له. ليست حياة كامو وأعماله حول الأخلاق بقدر ما هي حول شجوية المواقف الأخلاقية. وهذه الشجوية هي حداثة كامو، وقدرته على تحمل هذه الشجوية بأسلوب مهيب ورجولي هي التي جعلت قراءه يحبونه ويعجبون به.

مرة أخرى، يعود المرء إلى الإنسان الذي كان محبوباً بشدة مع أنه غير معروف كثيراً. في روايات كامو، ثمة أمر منزوع التجسيد؛ وفي النبرة الهادئة والمستكينة لمقالاته الشهيرة، وهذا رغم صوره الخالدة، بحضورها الجميل غير الرسمي. السيجارة التي تتدلى بين الشفتين، سواء ارتدى معطفاً واقياً من المطر، كنزة وقميصاً مفتوح الياقة، أو بدلة رسمية. إنّه وجه يكاد يكون نموذجياً في العديد من الأشكال: صبيانياً، وسيم المحيا، إنما ليس وسيم المحيا كثيراً، نحيلاً، جاف التقاسيم، وتعابير الوجه تجمع بين الحدة والتواضع. يرغب المرء بالتعرف إلى هذا الرجل.

في **المفكرات 1935 ـ 1942**[1]، وهو أول المجلدات الثلاثة التي ستصدر وتضم المفكرات التي كتبها كامو منذ عام 1935 حتّى مماته، سوف يتمنى معجبوه أن يصادفوا إحساساً أريحياً بالإنسان والعمل الذي استثار مشاعرهم. يؤسفني أن أضطر للقول، بادئ ذي بدء، إن الترجمة التي قام بها فيليب ثودي غير موفقة، فلكثرة ما تنعدم فيها الدقة، يتعرض المعنى لدى كامو للتحريف بِكُلّ معنى الكلمة في بعض الأحيان. إنّها ترجمة خرقاء، تخفق إخفاقاً تاماً في إيجاد المعادل بالإنجليزية لأسلوب كامو المضغوط والمرتجل والشديد البلاغة. كما أنَّ الكتاب يتميز بطابعه الأكاديمي المثبط الذي قد لا يثير ملل بعض القراء، ولكنه أثار مللي (لتكوين فكرة عن الطريقة التي يجب أن يتكلم بها كامو بالإنجليزية، يُنصح القراء الفضوليين بمراجعة الترجمة الدقيقة والمرهفة التي أنجزها أنطوني هارتلي لمقتطفات من **المفكرات** وصدرت في مجلة **إنكاونتر** منذ سنتين). غير أن لا ترجمة، سواء كانت أمينة أو ناشزة، بوسعها أن تجعل هذه المفكرات أقل تشويقاً مما هي عليه، أو أكثر تشويقاً. إنّها ليست يوميات أدبية عظيمة مثل يوميات كافكا وجيد، فهي لا تتميز بالألمعية الفكرية المتوقدة ليوميات كافكا، وتفتقر إلى الرهافة الثقافية، والاجتهاد الفني، والكثافة الإنسانية التي تتضمنها **مذكرات** جيد. يتسنى مقارنتها بيوميات تشيزاري بافيزي باستثناء أنها تفتقر إلى عامل التعرية الذاتية والحميمية النفسية.

تضم مفكرات كامو تشكيلة من الأمور. إنّها دفاتر أدبية، ومقالع لكتاباته، دوَّن فيها أولاً جملاً، ونتفاً من أحاديث سمعها، وأفكاراً

---

(1) Albert Camus, *Notebooks, 1935 - 1942*, Translated from the French by Philip Thody (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), Reprint of the 1969, Ed. Published by (New York: Knopf, 1963-).

لقصصه، وأحياناً فقرات بحالها سوف يدرجها لاحقاً في رواياته ومقالاته. وتتسم هذه المقاطع من المفكرات بأنها حشو موجز. ولهذا السبب، أشك بكونها شائقة جداً حتّى للمعجبين بروايات كامو، رغم التعليقات المتحمسة وذات الصلة بالأعمال المنشورة التي يزود بها المترجم. وتضم هذه المفكرات كذلك جملة من الملاحظات المتعلّقة بقراءاته (شبنغلر، تاريخ النهضة. . .إلخ) والمتميزة بمحدوديتها ـ فالقراءات الهائلة التي أسهمت في كتابة رواية **المتمرد** غير واردة بالتأكيد في المفكرات ـ وكذلك عدد من الحكم والخواطر حول قضايا نفسية وأخلاقية. ويتميز بعض هذه الخواطر بقدر عظيم من الجرأة والرهافة. إنّها تستحق القراءة، ولربما تساعد على تبديد صورة راهنة عن كامو ترى أنه كان شبيهاً بريمون أرون، رجلاً أزعجته الفلسفة الألمانية، وتحول بعد فوات الأوان إلى التجريبية الأنجلوساكسونية والمنطق السليم تحت اسم الفضيلة «المتوسطية». ينبعث من مفكرات كامو، على الأقل في هذا المجلد الأول مناخ محبَّب من النيتشية المدجنة. يكتب كامو الشاب مثل نيتشه فرنسي، بكآبةٍ حيث نيتشه همجي، بصبرٍ حيث نيتشه ثائر، بتجردٍ وموضوعية حيث نيتشه شخصي وذاتي إلى حدّ الهوس. وأخيراً، تحفل المفكرات بتعليقات شخصية، وتصريحات، وقرارات، قد يصفها المرء أفضل ما يصفها بأنها ذات طبيعة واضحة التجرد.

لعل التجرد أبلغ سمة في **مفكرات** كامو، فهي مناهضة جداً للسيرة الذاتية. من الصعب أن يتذكر المرء، حين يقرأ هذه المفكرات، أن كامو عاش حياة شائقة جداً، حياة (خلافاً لحياة العديد من الأدباء) شائقة لا بالمعنى الباطني بل كذلك الخارجي. تكاد المفكرات لا تذكر شيئاً عن هذه الحياة، فهي لا تذكر شيئاً عن أسرته التي كان متعلقاً بها أشد التعلق، كما لا تردّ فيها أي إشارة إلى الأحداث التي جرت في هذه الفترة، أي تعاونه مع مسرح ليكيب،

وزواجه الأول والثاني، وعضويته في الحزب الشيوعي، ومساره المهني بصفته رئيس تحرير لصحيفة جزائرية يسارية.

بالطبع، لا يجب الحكم على يوميات كاتب بواسطة معايير اليوميات، فلمفكرات كاتب وظيفة خاصة جداً: ففيها يبني، قطعة تلو الأخرى، هوية الكاتب. من الناحية النموذجية، تعج مفكرات الأدباء بتصريحات حول الإرادة: إرادة الكتابة، إرادة الحب، إرادة العدول عن الحب، إرادة الاستمرار بالعيش. اليوميات هي حيث يكون الكاتب بطولياً أمام نفسه، ففيها يكون موجوداً فقط بوصفه كائناً مدركاً ومعذباً ومكافحاً. ولهذا السبب، تتسم كلّ التعليقات الشخصية في مفكرات كامو بطبيعتها المجردة غاية التجرد، وهي تستبعد كلياً الأحداث والبشر من حياته. يكتب كامو عن نفسه كإنسان مستوحد فقط، قارئ مستوحد، متلصِّص، عاشق للشمس والبحر، ومرتحل في هذه الدنيا. وفي ذلك، يشبه كامو الكاتب كثيراً. الوحدة هي الاستعارة التي لا بدّ منها لضمير الكاتب الحديث، ليس فقط لأشخاص يعلنون أنهم ناشزون انفعالياً مثل بافيزي، بل حتّى لرجل حيّ الضمير اجتماعياً واجتماعي مثل كامو.

على هذا النحو، لا تحل هذه **المفكرات**، مع أنها تستوعب القارئ، مسألة المكانة الدائمة لكامو أو تعمق إحساسنا به باعتباره رجلاً. كان كامو، على حدّ قول سارتر، «التضافر المثير للإعجاب بين رجل، وفعل، وفكر». واليوم، لم يبق سوى الفكر. ومهما أوحى هذا التضافر بين الرجل والفعل والفكر في أذهان وقلوب آلاف القراء والمعجبين، فلا يمكن إعادة تشكيله كلياً بواسطة التجربة الأدبية فقط. لكان حدثاً بارزاً وسعيداً لو بقيت **مفكرات** كامو بعد رحيل مؤلّفها لتقدّم لنا أكثر مما تقدّمه عن الرجل، إنما هي للأسف لا تفعل ذلك.

[1963]

رجولة ميشال ليريس

من الوهلة الأولى، يحار المرء أمام **سنّ الرجولة** (*L'Age d'homme*)، السيرة الذاتية الروائية الفذة لميشال ليريس(*) في ترجمتها الصادرة عام 1963، فقد صدر الكتاب بالإنجليزية تحت عنوان **الرجولة** من دون أي توطئة(1)، فلا سبيل لكي يعرف القارئ بأن ليريس، البالغ من العمر الستين حالياً والمؤلّف لنحو عشرين كتاباً لم يترجم أياً منها إلى الإنجليزية بعد، هو شاعر عظيم ومن كبار الممثلين الباقين للجيل السوريالي في باريس إبان العشرينيات، وعالِم أناسة (أنثروبولوجي) على قدر لا بأس به من الأهمية. كما لا توضح لنا النسخة الأمريكية بأن **سنّ الرجولة** ليس كتاباً حديث العهد، فقد وضعه ليريس أوائل الثلاثينيات، ونشره للمرة الأولى عام

(*) Michel Leiris (1901 ـ 1990): كاتب وأناسي فرنسي، اختلط بعد الحرب بالسورياليين، وكان صديقاً لبيكاسو وماكس جاكوب، ثمّ فارقهم ليستهل الكتابة بدءاً من عام 1929. درس الأناسة على مارسيل موس، ثمّ خضع بين عامي 1929 و1935 للتحليل النفسي الذي أحس بالحاجة إلى استكماله والتحقق من إخفاقه، فكتب سيرته الذاتية بعنوان *L'Age d'homme* (1939). وبعد تحرير فرنسا، تقرب من وجودية سارتر، وأصبح عضواً مؤسساً لمجلة **الأزمنة الحديثة**، ومناهضاً للاستعمار ومنخرطاً في حركة السلام.

(1) Michel Leiris, *Manhood*, Translated from the French by Richard Howard (New York: Grossman Publishers, 1963).

1939، ثمّ للمرة الثالثة متضمناً مقالة تمهيدية بارزة تحمل عنوان «الأدب بوصفه مصارعة ثيران» عام 1946، حين حقق نجاحاً فضائحياً عظيماً(*). وعلى الرغم من أن السير الذاتية يمكن أن تأسرنا مع إننا لا نكون مهتمين سلفاً ـ أو نملك سبباً لنهتم ـ بالكاتب، أي كون ليريس مغموراً في هذه الحالة يعقد الأمور لأن كتابه يشكل إلى حدّ كبير جزءاً من تاريخ حياة بقدر ما هو جزء من تاريخ نتاج أدبي.

عام 1929، أصيب ليريس بأزمة ذهنية حادة أدت إلى إصابته بالعجز الجنسي، وخضع للعلاج النفسي لحوالي السنة. عام 1930، حين كان في الرابعة والثلاثين، باشر بتأليف **سنّ الرجولة**. في تلك الفترة، كان شاعراً، متأثراً جداً بأبولينير وبصديقه ماكس جاكوب. كان قد أصدر عدداً من الدواوين الشعرية، أولها بعنوان **شبه** (1925). وفي السنة التي باشر خلالها كتابة **سنّ الرجولة**، ألف رواية متميزة بالأسلوب السوريالي تحمل عنوان **أورورا** .ولكن ليريس، وبُعَيد المباشرة في كتابة **سنّ الرجولة** (لم يكمله قبل عام 1935)، انخرط في مسيرة مهنية جديدة بوصفه إناسياً، فقام برحلة ميدانية إلى أفريقيا (داكار وجيبوتي) في الفترة الممتدة بين عامي 1931 و1933. ولدى عودته إلى باريس، التحق بطاقم (متحف الإنسان) حيث يشغل حتّى اليوم منصباً هاماً في أمانة المتحف. تجدر الإشارة إلى أن لا أثر لهذه النقلة المذهلة من بوهيمي وشاعر إلى باحث وموظف في متحف. في الاعترافات الحميمة بكاملها التي يضمها كتاب **سنّ الرجولة**، لا يأتي الكتاب على ذكر إنجازات الشاعر أو الإناسي. ويشعر المرء أنه لا مجال لذكر تلك الإنجازات، فالإشارة إليها قد يبدد انطباع الإخفاق.

(*) Succès de scandale (بالفرنسية في النصّ الأصلي).

يقدم لنا ليريس دليلاً على أشكال قصوره بدلاً من سيرة حياته. لا يبدأ كتاب **سنّ الرجولة** كما يلي: «ولدت في..»، بل بوصف ملموس لجسد الكاتب. نعلم منذ الصفحات الأولى بصلع ليريس المبكر، والالتهاب المزمن في جفنيه، وقدراته الجنسية الضئيلة، ونزعته إلى إحناء ظهره وهو جالس وحك المنطقة المحيطة بشرجه حين يكون بمفرده، واستئصال مؤلم للوزتين خضع له في طفولته، والتهاب مؤلم كذلك في قضيبه؛ وبناءً عليه، إصابته بوسواس المرض، وجبنه أمام أبسط المخاطر، وعدم قدرته على تكلّم أي لغة أجنبية بطلاقة، وانعدام مهارته المؤسف في أنواع الرياضة البدنية. وشخصيته كذلك موصوفة من زاوية القصور، يعرضها ليريس على أنها «متآكلة» باستيهامات سقيمة وعدائية تتعلق بالجنس عموماً والنساء خاصة. يشكل كتاب **سنّ الرجولة** لليريس دليل انحطاط بما يتضمنه من نوادر، واستيهامات، وتداعيات لفظية، وأحلام مرسومة بنبرة رجل مخدَّر جزئياً، ينكأ جراحه بشكل غريب.

قد يظن المرء أن كتاب ليريس مثال قوي بشكل خاص على اهتمام جليل بالصدق يتميز به الأدب الفرنسي، فمن **مقالات** مونتاين و**اعترافات** روسو، مروراً بمذكرات ستاندال، إلى الاعترافات الحديثة لجيد وجوهاندو وجينيه، اهتم كبار الأدباء الفرنسيين اهتماماً فريداً بالعرض المنفرد للمشاعر الحميمة، لا سيما تلك المتعلّقة بالجنس والطموح. وباسم الصدق، على هيئة السيرة الذاتية والقصة الخيالية (كما لدى كونستان، ولاكلو، وبروست)، دأب الأدباء الفرنسيون ببرودة على استكشاف أشكال هوسهم الجنسي، وتحليل تقنيات الإنكفاء العاطفي. ويضفي هذا الاهتمام القديم بالصدق ـ بشأن التعبيرية العاطفية وأبعد من ذلك ـ صرامةً، لا بل شيئاً من الكلاسيكية، على معظم الأعمال الأدبية الفرنسية في الحقبة

الرومنسية. إلا أن النظر إلى كتاب ليريس من هذه الزاوية يبخسه حقّه. فكتاب **سنّ الرجولة** أكثر غرابة وقسوة مما توحي به مثل هذه السلالة التي يتحدَّر منها، فما يقرّ به ليريس إباحي ومقزز أكثر بكثير من أي اعترافات تضمها وثائق السيرة الذاتية الفرنسية العظيمة عن مشاعر الانجذاب نحو العلاقات المحرّمة، والسادية، والمثلية الجنسية، والمازوشية، والتعاطي مع القذارة. ليس في ما أقدم عليه ليريس ما يصدم على وجه الخصوص، فالإقدام على الفعل ليس من مواطن قوته، وانحرافاته هي انحرافات مزاج يتميز بشهوانيته الباردة بشكل مخيف، وهي إخفاقات وأشكال قصور وضيع تفوق في أغلب الأحيان الأفعال المثيرة الشنيعة، ذلك لأن موقف ليريس لا يجري تعويضه بأدنى ذرة من احترام الذات. وهذا الافتقار إلى احترام نفسه أو تقديرها إباحي فَكُلّ الأعمال الاعترافية العظيمة في الأدب الفرنسي تنطلق من حبّ الذات، وترقى بوضوح إلى الدفاع عن النفس وتبرير أفعالها. أما ليريس فيحتقر نفسه، ويعجز عن الدفاع عنها أو تبرير أفعالها. كتاب **سنّ الرجولة** تمرين في الصفاقة، ومشهد من تعرية الذات يبادر إليها مزاج رعديد، وسقيم، ومعطوب. لا يكشف ليريس عرضاً في معرض سرده ما هو مقزز بشأنه، فالمقزز هو مادة كتابه.

قد يتساءل أحدهم: ومن يعبأ بذلك؟ لا شكّ أن كتاب **سنّ الرجولة** يتمتع بقيمة ما بوصفه وثيقة سريرية؛ فهو يحفل بالخبرات بالنسبة إلى الباحث المتخصص في الشذوذ الذهني. غير أن الكتاب لا يستحق الاهتمام لو لم يكن يتمتع بقيمة أدبية. وأعتقد أنه يتمتع بها رغم أنه يشقّ طريقه على أنه مناهض للأدب على غرار الكثير من الأعمال الأدبية الحديثة (في الحقيقة، تطرح أغلب الحركة الفنية نفسها على أنها مناهضة للفن). ومما يدعو للمفارقة أن ذلك النفور من فكرة الأدب هو الذي يجعل **سنّ الرجولة** كتاباً شائقاً بصفته نتاجاً

أدبياً مع العلم أنه عمل مكتوب بعناية شديدة ومنفذ بإتقان. وعلى هذا النحو، يسهم ليريس في المشروع العقلاني للإدراك الذاتي من خلال الرفض غير المعلن في كتاب **سنّ الرجولة** لهذا المشروع تحديداً.

ليس السؤال الذي يجيب عنه ليريس في كتاب **سنّ الرجولة** فكرياً. وقد ندعوه سؤالاً نفسياً، ويدعوه الفرنسيون سؤالاً أخلاقياً. لا يحاول ليريس أن يفهم نفسه، كما أنه لم يكتب **سنّ الرجولة** للحصول على المغفرة أو الحب. يكتب ليريس ليثير الاشمئزاز، وبالتالي، ليتلقى من قرائه هدية الانفعال القوي، الانفعال الضروري للدفاع عن نفسه ضدّ الاستهجان والتقزز اللذين يتوقع أن يثيرهما لدى قرائه. يصبح الأدب نمطاً من التقنيات النفسانية. وكما يوضح في المقالة التمهيدية لكتابه **الأدب بوصفه مصارعة ثيران**، لا يكفي أن يكون المرء كاتباً وأديباً، فذلك ممل وباهت ويفتقر إلى أجواء المجازفة الخطرة. على ليريس أن يشعر، وهو يكتب، بما يعادل إدراك مصارع الثيران أنه يجازف بالموت مبقوراً بقرون الثور. حينها، تصبح الكتابة ذات قيمة. ولكن كيف يحقق الكاتب ذلك الإحساس المنعش بالخطر القاتل؟ يجيب ليريس: من خلال تعرية الذات ومن خلال عدم الدفاع عن نفسه، لا من خلال ابتداع أعمال فنية، أي عقلنات لنفسه، بل من خلال إلقاء نفسه ـ أي شخصه ـ في مرمى النار. إلا إننا نعلم نحن القراء، مشاهدي هذا الفعل الدموي، أن هذا الفعل، حين يجري أداؤه بإتقان (فكروا بتحليل مصارعة الثيران كفعل طقسي وفائق الجمالية)، يصبح، أياً كانت إنكارات الأدب، أدباً.

نورمان مايلر(*) كاتب ينخرط في مشروع مشابه لمشروع ليريس

(*) Norman Mailer (1923 ـ): روائي وصحافي وكاتب مسرحي وكاتب سيناريو ومخرج أمريكي، عرف بتجديده في ما يعرف بمجال الصحافة الجديدة، والصحافة الجديدة=

قوامه ابتداع الأدب سهواً انطلاقاً من جلد النفس وتعرية الذات. منذ بضع سنوات وحتّى الساعة، ابتدع مايلر كتابة أشبه برياضة دموية (غالباً على شكل ملاكمة أكثر منها على شكل مصارعة ثيران)، مصراً على أن الكاتب الأفضل هو الإنسان الذي يجرؤ أكثر ويجازف أكثر. ولذلك، لجأ مايلر إلى نفسه، على نحو متعاظم، كمادة لمقالاته الدراسية ونصوصه شبه الروائية. غير أن الاختلافات شاسعة بين مايلر وليريس، وهي اختلافات ذات مغزى. لدى مايلر، يتجلى هذا الحماس للمخاطرة معظم الوقت تجلياً بدائياً كجنون عظمة ومنافسة مرهفة مع كتاب آخرين. أما في كتابات ليريس، فلا إدراك لمسرح أدبي، أو لكتاب آخرين، مصارعي ثيران آخرين، يتنافسون على أكثر المخاطر إبهاراً (بل على العكس، فليريس الذي كان يعرف عملياً الجميع، فنانين وأدباء على حدّ سواء، يعرب عن الكثير من الإجلال لدى مناقشته لأعمال أصدقائه ولأشخاصهم). يولي مايلر في كتاباته أخيراً الاهتمام بالنجاح أكثر من الخطر الذي هو مجرد وسيلة للنجاح. أما ليريس فلا يُعنى في كتاباته بالنجاح على الإطلاق. يسجل مايلر في مقالاته الأخيرة المناسبات العامة التي ظهر أنه يحسن فيها نفسه بوصفه أداة أدبية رجولية؛ إنّه في تدريب متواصل، متهيئاً لإطلاق نفسه من منصة الصواريخ الخاصة به نحو مدار شاهق وجميل؛ وحتّى إخفاقاته قد تتحول إلى نجاحات. أما ليريس فيدون إخفاقات رجولته؛ إنّه في تدريب متواصل لإخماد نفسه نظراً إلى انعدام مهارته كلياً في فنون الجسد؛ وحتّى نجاحاته تبدو له إخفاقات.

= مصطلح يصف أسلوباً شاع خلال الستينيات والسبعينيات في الكتابة الصحافية، وكان يلجأ إلى تقنيات أدبية غير تقليدية في ذلك الحين مثل ذكر التفاصيل اليومية، وعرض وجهة نظر المتكلم، واعتماد الحوارات الكاملة، وعرض القصة باعتماد المشاهد بدلاً من السرد التاريخي...إلخ.

لعل الفرق الجوهري بين المزاج المتفائل والشعبوي لمعظم الكتاب الأميركيين والموقف الشديد الاستلاب لأعظم الكتاب الأوروبيين يكمن في هذه الناحية. ليريس كاتب أكثر ذاتية بكثير، وأقل أيديولوجية من مايلر. يبين لنا مايلر كيف تولد عذاباته وآلامه الخاصة قوة عمله العام، ويريد أن يقحم القارئ في عملية التحول تلك. ولكن ليريس لا يرى أية استمرارية بين ذاته العامة، مهما تميزت، ومواطن ضعفه. وفيما قد توصف حوافز مايلر لتعرية الذات بأنها من قبيل الطموح الروحاني (بغض النظر عن الطموح الدنيوي) ـ أي الرغبة بإثبات نفسه من خلال خوض المحن المتكررة ـ ، تعد حوافز ليريس أكثر يأساً: إنّه يريد أن يثبت ليس أنه بطولي بل إنه موجود بالمطلق. يحتقر ليريس جبنه وعجزه الجسدي. إلا أنه يتمنى، على ما يبدو، أن يقتنع بأن هذا الجسد غير المُرْضي، وهذه الطباع غير المصطنعة، موجودان بالفعل، أبعد من التمني بتنصيل نفسه من إخفاقاته البشعة. يبحث ليريس، إذ يستحوذ عليه إحساس بانعدام حقيقة الكون، وانعدام حقيقة ذاته في المطاف الأخير، عن شعور عارم لا يدعو للالتباس. ولكن، على غرار عاطفة رومنسية خارجة من الكتب، العاطفة الوحيدة التي يعترف بها ليريس هي تلك التي تشمل خطر الموت. فيكتب في **سنّ الرجولة** ما يلي: «بمرارة لم أفطن إليها من قبل أبداً، أدركت للتو أن كلّ ما أحتاج إليه لإنقاذ نفسي هو شكل من التوقد، ولكن هذا العالم يفتقر إلى ما قد أضحي بحياتي من أجله». كلّ هذه العواطف قاتلة بالنسبة إلى ليريس أو معدومة، فالحقيقي هو ما يشمل خطر الموت. يعلم المرء، في كتبه، أن ليريس أقدم أكثر من مرة على الانتحار؛ ويمكن القول إن الحياة تصبح حقيقية بالنسبة إليه حين يتهددها الانتحار. ويصح ذلك على دعوة الأدب، فمن منظار مثل منظار ليريس، لا قيمة للأدب إلا بصفته وسيلة لتعزيز الرجولة أو للانتحار.

غني عن القول إنّه لا يفعل لا هذا ولا ذاك، فالأدب يولد عادة الأدب. مهما كانت القيمة العلاجية لتعرية ذاته في كتاب **سن الرجولة**، فأسلوب ليريس في تشريح نفسه لم ينته مع هذا الكتاب. ولا تظهر أعماله الأدبية انطلاقاً من الحرب أي حلّ لمشاكله المطروحة في **سنّ الرجولة** بل مزيداً من التعقيد، فتحت عنوان عام هو **قاعدة اللعبة**، كتب ليريس مقالات حول معنى ذكريات طفولته، وتصوراته حول الموت، واستيهاماته الجنسية، والتداعيات الدلالية لبعض المفردات، وهي غزوات للسيرة الذاتية أكثر استطراداً وتعقيداً من **سنّ الرجولة**، وقد صدر مجلدان من أصل المجلدات الثلاثة المقررة هما **شطبات** عام 1948 و**مخلفات** عام 1961. يخبر هذان العنوانان الساخران القصة. في **مخلفات**، يصادف المرء ثانية الشكوى القديمة إياها: «إذا كان الحب ـ أو الذوق ـ لا يتضمن أي شيء، أكون مستعداً للموت من أجله، فأنا لا أفعل سوى تحريك المساحة الفارغة، وكل شيء يلغي نفسه بما في ذلك أنا». ويستمرّ الموضوع نفسه في كتابه الأخير **رماد حيّ بلا اسم**، وهو مجموعة من القصائد تشكل «يوميات» محاولة الانتحار التي أقدم عليها ليريس عام 1958، مرفقة برسوم مؤلّفة من خطوط لصديقه جياكوميتي. يبدو أن أعظم مشكلة يواجهها ليريس هي النحول المزمن لعواطفه، فالحياة التي يشرحها في كلّ كتبه تتمحور بين ما يدعوه «قدرته الهائلة على الملل التي تنطلق منها كلّ الأشياء» وعبء ثقيل من الاستيهامات السقيمة، والذكريات عن جراح الطفولة، والخوف من العقاب، وإخفاقه في أن يكون مرتاحاً داخل جسده. يغازل ليريس، بالكتابة عن مواطن ضعفه، العقاب الذي يخشاه، راجياً أن يستثير في نفسه شجاعة منقطعة النظير. يخال المرء أن الرجل يجلد نفسه لمجرد أنه يجعل رئتيه تسحبان الهواء.

غير أن النبرة التي يعتمدها ليريس في **سنّ الرجولة** ليست حادة على الإطلاق. يتحدث ليريس في أحد المواقع من كتابه عن تفضيله للملابس الإنجليزية، وعن اصطناع أسلوب معتدل وصحيح «هو في الواقع جامد قليلاً بل جنائزي يتلاءم تماماً، كما أظن، مع طبعي». ليس ذلك بالوصف السيء لأسلوب كتابه. يوضح ليريس أن البرودة الشديدة لاستعداداته الجنسية تفضي به إلى نفور شديد من كلّ ما هو أنثوي وسائل وعاطفي؛ وأحد استيهاماته الذي رافقه طوال حياته هو تحول جسده إلى كتلة متحجرة، بلورية ومتمعدنة. كلّ ما هو مجرد وبارد يبهر ليريس، فعلى سبيل المثال، إنّه يشعر بالانجذاب نحو الدعارة بسبب طابعها الطقسي، ويوضح أن «المواخير أشبه بالمتاحف». ويبدو أن اختياره لمهنة الإناسة يعزى إلى هذا الذوق نفسه، فهو منجذب إلى الشكلانية الشديدة للمجتمعات البدائية. ويتضح ذلك في الكتاب الذي ألفه ليريس عن رحلته الميدانية التي دامت سنتين، تحت عنوان **أفريقيا الشبح** عام 1934، بالإضافة إلى العديد من المونوغرافيات الإناسية الممتازة. إن حبّ ليريس للشكلانية، كما يتجلى في الأسلوب الهادئ والفاتر لكتابه **سنّ الرجولة**، يوضح مفارقة ظاهرة، فمن اللافت بالتأكيد أن الرجل الذي كرّس نفسه لتعرية الذات بلا رحمة قد وضع مونوغرافيا فذة عن استعمال الأقنعة في الطقوس الدينية الأفريقية بعنوان «**الزار وجوانبه المسرحية لدى الأثيوبيين في غوندار**»، عام 1958، والرجل الذي حمل مفهوم البراءة إلى أكثر حدوده إيلاماً اهتمَّ مهنياً بفكرة اللغات السرية («اللغة السرية لقبائل الدوغون في سانغا»، 1948).

تجعل هذه النبرة الباردة المقترنة بذكاء حاد ورهافة في تحديد الأسباب من **سنّ الرجولة** كتاباً جذاباً بالمعنى المألوف للكلمة. أما صفاته الأخرى فقد تجعل صبرنا ينفد لأنها تنتهك العديد من

التصورات المسبقة. وباستثناء المقالة التمهيدية الفذة، يحور كتاب **سنّ الرجولة** ويدور ويتراجع، لا سبب لديه لينتهي حيث انتهى، ومثل هذه الأنواع من التبصر لا تعرف لها نهاية. يفتقر الكتاب إلى الحركة أو المنحى، ولا يقدم اكتمالاً أو ذروة. **سنّ الرجولة** كتاب آخر من تلك الكتب الحديثة التي هي مفهومة تماماً فقط كجزء من مشروع حياة: وعلينا أن نأخذ الكتاب على أنه فعل يفضي إلى أفعال أخرى. وهذا النوع من الأدب، موضوعاً تلو الآخر، بدلاً من النظر إليه استعادياً كجزء من جسم أدبي، غالباً ما يكون مستغلقاً، وغامضاً، ومملاً في بعض الأحيان. ليس من الصعب الدفاع عن الاستغلاق والغموض كحالة محتملة للأعمال الأدبية الشديدة الكثافة. ولكن ماذا عن الملل؟ هل يمكن تبريره؟ أظن أن ذلك ممكن أحياناً (هل من واجب الفن الرفيع أن يكون شائقاً باستمرار؟ لا أظن). لا بدّ لنا من الاعتراف ببعض الاستعمالات للملل بصفته أكثر السمات الأسلوبية إبداعاً في الأدب الحديث، على غرار ما أصبح القبيح والفوضوي تقليدياً من الموارد الأساسية للفن الحديث، والصمت (منذ فيبرن) عنصراً إيجابياً وبنيوياً في الموسيقى المعاصرة.

[1964]

إنّها مفارقة غير قابلة للحل: فكلّما قلَّ تواصل ثقافة مع ثقافة أخرى، كان فساد الواحدة بسبب الأخرى أقل ترجيحاً؛ ولكن على صعيد آخر، يكون أقل ترجيحاً، في مثل هذه الظروف، أن يتمكن مبعوثو هاتين الثقافتين من إدراك ثراء تنوعهما وأهميته. ولا مفرّ من البديل، فإما أن أكون رحالة من العصور القديمة قد أشعر بالهزء أو التقزز أمام مشهد عظيم يكاد يستغلق علي كلياً أو أن أكون رحالة من هذا العصر، مستعجلاً للبحث عن حقيقة مندثرة. وفي كلتا الحالتين، أنا الخاسر.. واليوم، وأنا أمضي مزمجراً وسط الأفياء، أفوّت حتماً المشهد الذي ترتسم الآن معالمه.

من مدارات حزينة (*Tristes tropiques*).

الإناسي بوصفه بطلاً

تتصارع معظم الأفكار الرصينة في عصرنا مع الإحساس بالتشرد؛ فعدم موثوقية التجربة البشرية التي جاء بها التسارع اللاإنساني للتغيير التاريخي أدى إلى إصابة كلّ عقل حديث مرهف بنوع من الغثيان والدوار الفكري. ويبدو أن السبيل الوحيد للشفاء من هذا الغثيان الروحي يقوم على مفاقمته، على الأقل في البداية. إن

الفكر الحديث مرتهن لنوع من الهيغلية التطبيقية أي البحث عن ذاته في الآخر. تبحث أوروبا عن ذاتها في الإغرابي، في آسيا والشرق الأوسط، عند شعوب بدائية، في أمريكا أسطورية؛ تبحث عقلانية مرهقة عن ذاتها في الحيوات المجرَّدة للنشوة الجنسية أو المخدرات، يبحث الوعي عن معناه في اللاوعي؛ تبحث المشاكل الإنسانية النزعة عن نسيانها في «التقييم الحيادي» العلمي والتقييس. يجري اختبار «الآخر» على أنه تطهير قاس «للذات». ولكن «الذات» في الوقت عينه منهمكة في استعمار كافة المجالات الغريبة للتجربة. إن الإحساس المعاصر يتأرجح بين نزعتين متناقضتين في الظاهر إنما مترابطتين فعلياً: الاستسلام للإغرابي، الغريب، الآخر؛ وتدجين الإغرابي من خلال العلم بالدرجة الأولى.

على الرغم من أن الفلاسفة أسهموا في هذا الرأي والإدراك للتشرد الفكري ـ وفي اعتقادي أن الفلاسفة المعاصرين الذي يفعلون ذلك يستحقون وحدهم اهتمامنا ـ ، فقد عاش الشعراء، والأدباء، وبعض الرسامين أساساً هذه النزعة الروحانية المعذبة وسط تشوش إرادي ومنفى مفروض على الذات وترحال قسري. ولكن ثمة مهناً أخرى تصلح ظروفها المعيشية لتشهد على هذا الانجذاب الحديث المتقلب نحو الغريب. لقد اخترع كونراد في أعماله الروائية، وتوماس أدوارد لورانس، وسانت إكزوبيري، ومونترلان من بين آخرين، في حياتهم كما في كتاباتهم، مهنة المغامر بوصفها دعوة روحانية. منذ خمسة وثلاثين عاماً، اختار مالرو مهنة الآثاري، ورحل إلى آسيا. وفي الآونة الأخيرة، اخترع كلود ليفي ـ ستروس(*) مهنة الإناسي

(*) Claude Lévi-Strauss (1908 ـ): أناسي فرنسي تأثر بدوركهايم وموس، واكتشف دعوته الأناسية خلال رحلة قام بها إلى البرازيل وتحدث عنها في كتابه **مدارات** =

بوصفها شغلاً شاغلاً، ومهنة تتطلب التزاماً روحياً مثل التزام الفنان المبدع، أو المغامر، أو المحلل النفسي.

خلافاً للكتاب المذكورين أعلاه، ليس ليفي - ستروس أديباً فمعظم كتاباته علمية، ولطالما اقترن اسمه بالأوساط الأكاديمية، وقد بات في الوقت الراهن، ومنذ عام 1960، يشغل منصباً أكاديمياً رفيعاً جداً، هو كرسي الإناسة الاجتماعية الذي أنشئ مؤخراً في كوليج دوفرانس، ويرأس معهد بحوث كبيراً، ويتمتع بموارد مالية هائلة. غير أن مركزه الأكاديمي المرموق وقدرته على ممارسة المحسوبية قلما يشكلان مقاييس ملائمة للموقع المميز الذي يتبوأه في الحياة الفكرية الفرنسية اليوم، ففي فرنسا، حيث يتنامى الوعي بالمغامرة وبالمجازفة الكامنة في الذكاء، بوسع المرء أن يكون متخصصاً، ومثار اهتمام ولغط عام، وذكياً. قلما يمضي شهر في فرنسا لا يصدر فيه مقال بارز في مجلة أدبية رصينة، أو تلقى فيه محاضرة عامة هامة، تمجد أو تهاجم أفكار ليفي - ستروس وتأثيره، فباستثناء سارتر الدؤوب ومالرو الصامت فعلياً، يعد ليفي - ستروس أكثر «الوجوه» الفكرية البارزة في فرنسا اليوم.

يعتبر ليفي - ستروس حتّى الساعة بالكاد معروفاً في بلدنا، فقد ترجمت العام الماضي مجموعة من مقالاته المبعثرة سابقاً حول منهجيات الإناسة ومفاهيمها، صدرت عام 1958 بعنوان **الإناسة البنيوية**، ومؤلّفه **الطوطمية اليوم** (1962). ومن المرتقب صدور مجموعة أخرى من المقالات تتميز بمزيد من الطابع الفلسفي، بعنوان **الفكر البرّي** (1962)؛ وكتاب نشرته منظمة اليونسكو عام 1952 بعنوان

= **حزينة** (1955). عام 1941، التقى رومان ياكوبسون في نيويورك، وطبق فكرة البنية على الظواهر البشرية كأواصر القربى، ونمط التفكير، والأساطير، فأعطى للبنيوية بعداً إنسانياً.

الأعراق والتاريخ؛ بالإضافة إلى عمله المبدع **بنى القرابة الأساسية حول أواصر القربى لدى الشعوب البدائية** 1949[1]. يفترض بعض هذه الكتابات المزيد من الألفة مع الأدب الإناسي ومفاهيم اللسانية وعلم الاجتماع وعلم النفس أكثر مما لدى القارئ المثقف العادي. غير أنه سيكون من المؤسف جداً إذا لم تجد أعمال ليفي ـ ستروس، حين تترجم بكاملها، أكثر من جمهور متخصص في بلدنا، فلقد جمع ليفي ـ ستروس من منظار الإناسة، أحد المواقف الفكرية القليلة اللافتة والممكنة بالمعنى العام للجملة. ويعتبر أحد كتبه من الروائع، وأعني به مدارات حزينة، كتابه الفريد الذي أصبح من أكثر الكتب مبيعاً لدى صدوره في فرنسا عام 1955، ولكنه تعرض للإغفال المخجل حين ترجم إلى الإنجليزية ونشر في الولايات المتحدة عام 1961. **مدارات حزينة** من أعظم الكتب في هذا القرن، فهو يتميز بفكره الدقيق والمرهف والجريء، وبأسلوبه الجميل، وعلى غرار كلّ الكتب العظيمة، فهو يحمل بصمة شخصية تماماً، وينطق بصوت بشري.

في الظاهر، **مدارات حزينة** محضرٌ أو بالأحرى سيرة كتبت بعد مرور خمسة عشر عاماً على الحدث، حول تجربة المؤلّف «ميدانياً». يروق للإناسي تشبيه الأبحاث الميدانية بمحنة البلوغ التي تمنح مكانة لأعضاء بعض المجتمعات البدائية. وقد حدثت محنة ليفي ـ ستروس في البرازيل قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية. ولد ليفي ـ ستروس عام 1908، وهو ينتمي إلى جيل من المفكرين يضم سارتر، وبوفوار، ومرلوبونتي، وبول نيزان. درس الفلسفة في أواخر

(1) عام 1965، أصدر ليفي ـ ستروس «النيء والمطبوخ» (Le Cru et le cuit) وهو عبارة عن دراسة مطولة حول «ميثولوجيات» إعداد الطعام لدى الشعوب البدائية.

العشرينيّات، وقام مثلهم بالتدريس لفترة في إحدى مدارس الأرياف؛ ولكنه سرعان ما تخلى عن التدريس، إذ لم تستهوه الفلسفة، وعاد إلى باريس لدراسة الحقوق، ثمّ باشر دراسة الإناسة. عام 1935، سافر إلى ساو باولو بصفته أستاذاً للأناسة. بين عامي 1935 و1939، أثناء الإجازة الجامعية الطويلة التي تمتد من تشرين الثاني/نوفمبر إلى آذار/مارس، ولأكثر من سنة، عاش ليفي ـ ستروس وسط قبائل الهنود في الداخل البرازيلي. وتقدّم **مدارات حزينة** سجلاً للقاءاته بهذه القبائل من النامبيكواروا الرحل والقاتلين للمبشرين، إلى التوبي ـ كواهيب الذين لم يكن قد شاهدهم إنسان أبيض من ذي قبل، إلى البورورو الرائعين مادياً، والكادوفيو الاحتفاليين الذين ينتجون كميات هائلة من الرسومات والمنحوتات التجريدية. غير أن عظمة **مدارات حزينة** لا تكمن ببساطة في هذا التحقيق المرهف، بل في الطريقة التي يوظف بها ليفي ـ ستروس تجربته للتأمل بقوام الطبيعة، ومعنى المشقة الجسدية، وبالمدينة في العالم القديم والجديد، وفكرة الترحال، وغروب الشمس، والحداثة، والعلاقة بين محو الأمية والسلطة. ويعتبر مفتاح الكتاب الفصل السادس، «كيف أصبحتُ إناسياً»، حيث يجد ليفي ـ ستروس في تاريخ قراره الخاص حالة دراسية عن المخاطر الروحية الفريدة التي يعرّض الإناسي نفسه لها. **مدارات حزينة** كتاب شخصي للغاية، فهو على غرار **خواطر** مونتاين و**تفسير الأحلام** لفرويد، يشكل سيرة ذاتية فكرية، وتاريخاً شخصياً نموذجياً تتبلور فيه نظرة شاملة للوضع البشري، وإدراك كامل.

إن التعاطف الشديد الذكاء الذي يقوم عليه كتاب **مدارات حزينة** يجعل السير الأخرى عن الحياة وسط الشعوب البدائية تبدو محرجة ودفاعية وريفية. إلا أن هذا التعاطف يتلطف عبر الكتاب من خلال جمود عاطفي كان التوصل إليه بعد مشقة. تذكر سيمون دو بوفوار

في سيرتها الذاتية أن ليفي ـ ستروس كان طالب ومدرس فلسفة شاباً يشرح «بصوته المحايد وبتعبير جامد. . . جموح الأهواء». يقدم لمدارات حزينة قول مقتبس من كتاب **في طبيعة الأشياء** للوكريتيوس(*). لا يخلو هذا الاختيار من الدلالة، فغاية ليفي ـ ستروس تشبه إلى حدّ كبير غاية لوكريتيوس، الروماني المحب لليونان الذي دعا إلى دراسة العلوم الطبيعية بوصفها نمطاً من العلاج النفسي الأخلاقي. لم يكن هدف لوكريتيوس المعرفة العلمية المستقلة إنما تقليص القلق العاطفي. رأى لوكريتيوس أن الإنسان ممزق بين متعة الجنس وألم الخسارة العاطفية، تتنازعه أشكال التطير الدينية، ويستحوذ عليه الخوف من تحلل الجسد والموت، فأوصى بالمعرفة العلمية التي تعلم الحياد الذكي والاتزان. المعرفة العلمية بالنسبة إلى لوكريتيوس نمط من الرشاقة النفسية. إنّها أسلوب لتعليم المرء أن يصرف الهموم من ذهنه.

يرى ليفي ـ ستروس الإنسان بتشاؤم لوكريتيوس وبإحساس لوكريتيوس حيال المعرفة بوصفها سلواناً وخيبة ضرورية في آن معاً، ولكنه يعتبر أن الشيطان هو التاريخ لا الجسد أو الشهوات. إن الماضي، ببناه الغامضة الانسجام، محطمٌ ويتداعى أمام أعيننا. ولذلك، فالمدارات حزينة. عام 1915، كان هنالك ما يقارب العشرين ألفاً من النامبيكوارا العراة، الفقراء، الرُحل والجميلين حين زارهم المبشرون البيض للمرة الأولى؛ وحين وصل ليفي ـ ستروس

(*) *De Rerum Natura* (**في طبيعة الأشياء**): قصيدة باللاتينية للفيلسوف اللاتيني لوكريتيوس الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد. وتشكل هذه القصيدة ترجمة للمذهب الأبيقوري، فتكشف للقارئ طبيعة الكون والظواهر الطبيعية. ويرى لوكريتيوس أن معرفة الكون لا بدّ أن تتيح للإنسان التخفف من أعباء التطير، لا سيما الديني التي تعيق بلوغ سكينة النفس.

عام 1938، كان عددهم لا يتجاوز الألفين. واليوم، هم بؤساء، قبيحون، مصابون بداء الزهري، ومندثرون تقريباً. لحسن الحظ، تتيح الإناسة تقليص القلق التاريخي. واللافت أن ليفي - ستروس يصف نفسه بأنه تلميذ متحمس لماركس منذ سنّ السابعة عشرة («قلما أتناول مشكلة في علم الاجتماع أو الإثنولوجيا بدون أن أحفز ذهني أولاً بالتمعن بصفحة أو صفحتين مجدداً من **الثامن عشر من برومير لويس بونابرت** أو **نقد الاقتصاد السياسي**)»، وبأن العديد من طلاب ليفي - ستروس هم، حسب ما قيل عنهم ماركسيون سابقون، متى تعلق الأمر بوضع ورعهم على مذبح الماضي بما أنه لا يمكن تقديمه إلى المستقبل. الإناسة هي سجل وفيات. قال ليفي - ستروس وتلامذته: «فلنذهب وندرس الشعوب البدائية قبل أن تندثر».

من الغريب التفكير بهؤلاء الماركسيين السابقين - المتفائلين الفلسفيين في حال كان لهؤلاء وجود يوماً - الخاضعين للمشهد الكئيب لتداعي الماضي السابق للتاريخ. لم ينتقلوا من التفاؤل إلى التشاؤم فحسب، بل من اليقين إلى الشك المنهجي، فاستناداً إلى ليفي - ستروس، فإن البحث الميداني «حيث يبدأ كلّ مسار مهني أثنولوجي، هو أم الشك وممرضته، وهو الموقف الفلسفي بامتياز». في المنهاج الذي وضعه ليفي - ستروس للإناسي الممارس في كتاب **الإناسة البنيوية**، تكرس نهج الشك الديكارتي بوصفه لا أدرية دائمة. ولا يقوم «الشك الإناسي» ببساطة على أن المرء لا يعرف شيئاً إنما بالعرض الحازم لما يعرفه المرء، حتّى جهله، إلى الشتائم والإنكارات التي تتعرض لها أحب الأفكار والعادات على المرء من جانب تلك الأفكار والعادات التي قد تناقضها إلى أقصى حدّ.

بالتالي، أن يكون المرء إناسياً هو تبني موقف شديد الذكاء من شكوكه وانعدامات يقينه الفكرية. يوضح ليفي - ستروس أن هذا

الموقف فلسفي بامتياز بالنسبة إليه. في الوقت نفسه، توفق الإناسة بين عدد من المزاعم الشخصية المتباينة. إنّها إحدى الدعوات الفكرية النادرة التي لا تتطلب التضحية برجولة المرء. إنّها تستدعي الشجاعة، وحب المغامرة، والمشقة الجسدية، بالإضافة إلى الذكاء، وهي تقترح كذلك حلاً لذلك المنتج الثانوي المؤلم للذكاء، أي الاستلاب. تستولي الإناسة على وظيفة الفكر المحدثة للقطيعة عبر مأسستها، فالعالم منقسم مهنياً بالنسبة إلى الإناسي بين «الوطن» و«الخارج»، الأهلي المحلي، والغريب الخارجي، العالم الأكاديمي المديني والمناطق المدارية. ليس الإناسي مراقباً محايداً ببساطة. إنّه إنسان يتحكم، لا بل يستغل عن وعي، استلابه الفكري. في كتابه الإناسة البنيوية. يطلق ليفي ـ ستروس على مهنته تسمية: تقنية التغريب، وهو يتبنى الصيغ التقليدية «للتقييم الحيادي» العلمي الحديث(*). إنّه يقدم نسخة متقنة وأرستقراطية عن هذا الحياد، فيصبح الإناسي في الميدان نموذج وعي القرن العشرين، أي «ناقداً في وطنه» إنما «محافظاً في بلدان أخرى». ويعترف ليفي ـ ستروس أن هذا الوضع الفكري المتناقض يجعل من المستحيل على الإناسي أن يكون مواطناً، فالإناسي، متى تعلق الأمر ببلد، مصاب بالعقم السياسي. إنّه لا يستطيع أن يسعى إلى السلطة بل أن يكون فقط صوتاً معارضاً نقدياً. ويعتبر ليفي ـ ستروس حسب المعايير الفرنسية، لاسياسياً، رغم كونه بأكثر الأساليب البدائية والفرنسية، ينتمي إلى اليسار (فقد وقَّع البيان الشهير الصادر عن 121 مفكراً الذي أوصى

(*) في إشارة إلى موقف ماكس فيبر حول «موضوعية» العلم، أي إن على العلماء أن يخضعوا للذهنية العلمية في دورهم كعلماء، وليس في دورهم كمواطنين، ويجب أن تتم مهمة جمع البيانات وتأويلها بغض النظر عما إذا كانت النتائج تؤكد صحة القيم التي يدين بها الباحث، أو المجتمع، أو الدولة.

بالعصيان المدني في فرنسا احتجاجاً على الحرب الجزائرية). والإناسة، في مفهوم ليفي - ستروس من تقنيات الحياد السياسي؛ ودعوة الإناسي تتطلب افتراض تجرد عميق: «لن يشعر بنفسه أبداً» في موطنه «أينما كان؛ سوف يكون دائماً من الناحية النفسية، أبتر (منبتاً)».

لا ريب أن الزائرين الأوائل للشعوب البدائية كانوا أبعد كلّ البعد عن الحياد. والعاملون الميدانيون الأوائل في ما كان يدعى آنذاك بالإثنولوجيا كانوا مبشرين منكبين على تخليص الإنسان البدائي من حماقاته وتحويله إلى مسيحي متحضر. كان جيش من العوانس المتحجرات العيون القادمات من يوركشير ومن أبناء المَزارعين الهزيلين الوافدين من الغرب الأوسط الأمريكي يريد ستر نهود النساء، وإلباس الرجال السراويل، وإرسالهم جميعاً إلى مدرسة الأحد لتلاوة الإنجيل. ثمّ جاء الإنسانيون العلمانيون، وهم مراقبون حياديون، أجلاء، لا يتدخلون، لم يأتوا بهدف الترويج للمسيح لدى البدائيين بل من أجل الدعوة إلى «التعقل» و «التسامح» و «التعددية الثقافية» أمام الجمهور البورجوازي المتعلم في ديارهم. وفي هذه الديار، هناك كبار المستهلكين للبيانات الإناسية الذين يقيمون الآراء العقلانية السائدة، أمثال فرايزر وسبنسر وروبرتسون سميث وفرويد. ولكن الإناسة لطالما كافحت اشمئزازاً شديداً ومنبهراً من مادة دراستها. ليس الرعب من الإنسان البدائي (الذي عبر عنه فرايزر وليفي - برويل بسذاجة) بعيداً على الإطلاق عن وعي الباحث الإناسي. يذهب ليفي - ستروس أبعد ما يكون في التغلب على هذا النفور، فالباحث الإناسي على طريقة ليفي - ستروس، هو صنف جديد. إنّه ليس مجرد «مراقب» متواضع جامع للبيانات على غرار الأجيال الأخيرة من الإناسيين الأمريكيين، كما أنه لا يحمل أي فأس

ـ مسيحي، عقلاني، فرويدي أو غيره ـ يريد أن يشحذه. إنّه منخرط أساساً في إنقاذ روحه بواسطة فعلٍ غريب وطموح من التطهير الفكري.

الإناسي ـ وهنا يكمن الاختلاف الجوهري بينه وبين عالم الاجتماع وفقاً لليفي ـ ستروس ـ هو شاهد عيان. «أنّه لضربٌ من الوهم الاعتقاد بأنه يمكن تعليم الإناسة بطريقة نظرية بحتة». (يتساءل المرء لماذا يجوز أن يكتب ماكس فيبر عن اليهودية القديمة أو الصين الكونفوشيوسية فيما لا يجوز أن يصف فرايزر طقوس كبش الفداء لدى قبيلة تاغبانوا في الفليبين؟) ـ لماذا؟ لأن الإناسة، بالنسبة إلى ليفي ـ ستروس، نوع شخصي للغاية من الانضباط الفكري، مثل التحليل النفسي، فالفترة التي يمضيها الإناسي في الميدان هي المعادل الدقيق للتحليل التدريبي الذي يخضع له المرشحون للتخصص في التحليل النفسي. لقد كتب ليفي ـ ستروس أن هدف العمل الميداني هو «توليد تلك الثورة النفسية التي تحدد نقطة التحول الحاسمة في تدريب الباحث الإناسي». وما من اختبارات خطية إنما تقييم «الأعضاء المحنكين في المهنة» الذين خضعوا للمحنة النفسية نفسها، يمكن أن تحدّد «إذا ومتى» قام المرشح للتخصص في الإناسة، نتيجة العمل الميداني، بهذه الثورة الداخلية التي سوف تجعل منه حقاً إنساناً جديداً».

إلا أنه لا بدّ من التشديد على أن هذا التصور الأدبي العميق لدعوة الباحث الإناسي ـ المغامرة الروحية المولودة مرتين التي تأخذ على نفسها عهداً بالإنسلاخ (Déracinement) المنهجي ـ يكتمل في معظم كتابات ليفي ـ ستروس بالتشديد على معظم تقنيات البحث والتحليل غير الأدبية. تعرض دراسته البارزة حول الأساطير في الإناسة البنيوية تقنية لتحليل عناصر الأساطير وتسجيلها بحيث يتسنى

لحاسوبٍ أن يعالجها. إن الإسهامات الأوروبية لما يدعى في أمريكا «العلوم الاجتماعية» إنما هي سيئة السمعة جداً في الولايات المتحدة، بسبب عملها التوثيقي التجريبي غير الكافي، بسبب ضعفها «الإنساني» أمام النقد الثقافي المقنع، بسبب رفضها اعتماد التقنيات التقييسية كأداة بحث أساسية. تفلت مقالات ليفي ـ ستروس في كتابه الإناسة البنيوية بالتأكيد من هذه الانتقادات القاسية. في الواقع، وبدلاً من ازدراء الولع الأمريكي بالقياس الكمي الدقيق للمشاكل التقليدية، فإن ليفي ـ ستروس لا يجد ذلك الولع متطوراً أو دقيقاً من الناحية المنهجية بما فيه الكفاية. يقدم ليفي ـ ستروس، في كلّ مقالات الإناسة البنيوية، عربون تقدير وإجلال لأعمال الإناسيين الأمريكيين ولا سيّما لووي، وبواس، وكروبر[2]، على حساب المدرسة الفرنسية

---

(2) يروي ليفي ـ ستروس في **المدارات الحزينة** أن قراءاته لكتاب **المجتمع البدائي** (*Primitive Society*) للووي (Lowie) عام 1934 أو عام 1935 أدت إلى انتقاله من الفلسفة إلى الأناسة على الرغم من سعة معرفته بكتابات الأناسيين وعلماء الاجتماع الفرنسيين: «هكذا بدأ تآلفي الطويل مع الأناسة الأنغلو ـ أمريكية. لقد كنت في بادئ الأمر مناهضاً جهاراً لدوركهايم، ومناوئاً لأي مسعى يرمي إلى توظيف علم الاجتماع لأغراض ميتافيزيقية».

غير أن ليفي ـ ستروس أوضح أنه يعتبر نفسه الوريث الحقيقي لتقليد دوركهايم ـ موس، ولم يتردد مؤخراً في تحديد موقع عمله بالنسبة إلى المسائل الفلسفية التي يطرحها ماركس وفرويد وسارتر. وعلى مستوى التحليل التقني، يدرك تماماً ما يدين به للكتاب الفرنسيين، ولا سيما من خلال «دراسة حول بعض الأشكال التصنيفية البدائية» (1901 ـ 1902) لدوركهايم وموس، ودراسة حول العطاء لموس (1924). ويستمد ليفي ـ ستروس من الدراسة الأولى نقطة الانطلاق للدراسات التصنيفية و«العلم الملموس» للشعوب البدائية في **الفكر البدائي** (*La Pensée sauvage*). ويستمد من الدراسة الثانية التي يفترض فيها موس أن صلات القربى، وعلاقات التبادل الاقتصادي والشعائري، والعلاقات اللغوية هي أساساً من النوع نفسه، المقاربة التي كان أفضل تعبير عنها في **البنى الأساسية للقربى** (*Structures élementaires de la parenté*). ويصرح ليفي ـ ستروس مراراً وتكراراً أنه يدين إلى دوركهايم وموس بالرأي المتبصر الحاسم الذي مفاده أن «الفكر البدائي هو فكر مُقيِّس».

نوعاً ما (دوركهايم وموس وأتباعهما) التي يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً. ولكنه أكثر ما يتآلف مع المنهجيات الأكثر طليعية في الاقتصاد، ومبحث الأعصاب، واللسانية، ونظرية اللعبة، فمما لا شكّ فيه بالنسبة إلى ليفي ـ ستروس أن على الإناسة أن تكون علماً بدلاً من دراسة إنسانوية، والمسألة تتعلق بكيف تصبح كذلك. وفي هذا الصدد، كتب يقول: «القرون خلت، اكتفت العلوم الإنسانية والاجتماعية بتأمل عالم العلوم الطبيعية والبحتة بوصفه نوعاً من الجنة التي لن تدخلها أبداً». ولكن باباً إلى الجنة فُتح مؤخراً بفضل اللسانيين، أمثال رومان ياكوبسون ومدرسته. بات اللسانيون يعلمون اليوم كيف يعيدون صناعة مشاكلهم بحيث يتسنى لهم «الحصول على آلة صنعها مهندس والقيام بنوع من الاختبار، المشابه تماماً لاختبار العلوم الطبيعية»، ستنبئهم «إن كانت الفرضية ذات قيمة أم لا». لقد أرشد اللسانيون ـ وكذلك الاقتصاديون وأصحاب نظرية اللعبة ـ الإناسي إلى «طريقة للخروج من البلبلة الناجمة عن الإفراط في التعاطي والتآلف مع البيانات الملموسة».

وعلى هذا النحو، فإن الإنسان الذي يُخضع نفسه للإغرابية من أجل تأكيد استلابه الداخلي بوصفه مفكراً حضرياً ينتهي إلى التغلب على مادته الدراسية بترجمتها إلى قانون شكلي محض. وفي نهاية المطاف لا يُصار إلى تخطي الازدواجية إزاء الإغرابي والبدائي بل إلى إضفاء صياغة جديدة معقدة عليها. ينخرط الإناسي، بوصفه إنساناً في إنقاذ روحه، ولكنه ملتزم كذلك بتدوين مادته الدراسية واستيعابها من خلال نمط من التحليل الشكلي الفائق القوة ما يدعوه ليفي ـ ستروس بالإناسة «البنيوية»، تلغي كلّ آثار تجربته وتمحو حقاً السمات الإنسانية لمادته الدراسية التي هي مجتمع بدائي معين.

في الفكر البري، يدعو ليفي ـ ستروس فكره «نوادرياً وهندسياً»

(Anecdotique et géométrique) تظهر مقالاته الدراسية في الإناسة أكثر ما تظهر الجانب الهندسي في تفكيره؛ وهي تطبيقات لشكلانية صارمة على موضوعات تقليدية كأنساق القرابة، والطوطمية، وطقوس البلوغ، والعلاقة بين الأسطورة والطقس، وهلم جرا. تجري عملية تنظيف كبيرة، والمكنسة التي تنظف كلّ شيء هي مفهوم «البيئة». يميز ليفي ـ ستروس نفسه عمّا يدعوه «النزعة الطبيعية» للأناسة البريطانية، المتمثلة بوجوه بارزة مثل مالينوفسكي ورادكليف ـ براون. لقد كان الإناسيون البريطانيون أكثر مؤيدي «التحليل الوظيفي» انسجاماً مع أنفسهم إذ يقوم هذا النوع من التحليل بتأويل تنوع العادات على أنه بمثابة استراتيجيات مختلفة لإنتاج غايات اجتماعية شاملة. على هذا النحو، رأى مالينوفسكي أن المراقبة التجريبية لمجتمع بدائي واحد قد تتيح إدراك «النوازع الشاملة» الحاضرة في كلّ المجتمعات. ويعتبر ليفي ـ ستروس أن هذا الكلام فارغ، فالإناسة لا تستطيع أن ترمي إلى إدراك أي شيء أكثر من مادتها الدراسية. لا شيء يمكن استدلاله من المادة الإناسية في مجال علم النفس أو علم الاجتماع، لأن الإناسة لا تستطيع أن تحيط إحاطة تامة بالمجتمعات التي تدرسها. لا يمكن للأناسة (الدراسة المقارنة «للبنى» بدلاً من «الوظائف») أن تكون علماً وصفياً أو استقرائياً، فهي تعنى فقط بالخصائص الشكلية التي تميز مجتمعاً عن آخر. إنّها لا تهتم فعلاً بالأساس البيولوجي، والمضمون النفسي، أو الوظيفة الاجتماعية للمؤسسات والأعراف. على هذا النحو، وفيما يجادل مالينوفسكي ورادكليف ـ براون مثلاً أن الأواصر البيولوجية هي أصل كلّ صلة قرابة ونموذجها، يشدد «البنيويون» على غرار ليفي ـ ستروس، في أعقاب كروبر ولووي، على اصطناعية قواعد القرابة. سوف يناقشون القرابة من منطلق مفاهيم تتقبل المعالجة الرياضية. باختصار، ينظر ليفي ـ ستروس والبنيويون إلى المجتمع على أنه لعبة

لا توجد طريقة واحدة صحيحة للعبها؛ والمجتمعات المختلفة تحدد للاعبين حركات مختلفة. يمكن للإناسي أن ينظر إلى أحد الطقوس أو المحرّمات كمجرد مجموعة من القواعد، بدون أن يعير أهمية تذكر «لطبيعة الشركاء (سواء أكانوا أفراداً أم جماعات) الذين تتكيف مشاركتهم في اللعبة وفق هذه القواعد». والاستعارة المفضلة عند ليفي ـ ستروس، أو النموذج المفضل لتحليل المؤسسات والمعتقدات البدائية، هي اللغة، والشبه بين الإناسة واللسانية هو الموضوع الرئيسي في مقالات الإناسة البنيوية، فَكُلّ السلوكيات، وفقاً لليفي ـ ستروس، هي عبارة عن لغة، مفردات ونحوٍ ترتيبي؛ والإناسة لا تثبت شيئاً عن الطبيعة البشرية باستثناء الحاجة للترتيب نفسه. لا وجود لحقيقة شاملة حول العلاقات بين الدين والبنية الاجتماعية بل مجرد نماذج تظهر تنوع الواحد بالنسبة إلى الآخر.

لعل أكثر الأمثلة تعبيراً عن اللا أدرية النظرية لليفي ـ ستروس بالنسبة إلى القارئ العادي نظرته للأسطورة، فهو يعالج الأسطورة على أنها عملية ذهنية شكلية خالصة، بدون أي مضمون نفسي أو أية صلة ضرورية بالطقوس. والقصص الخاصة معروضة بوصفها تصاميم منطقية لتوصيف، وربما تلطيف، قواعد اللعبة الاجتماعية حين تسفر عن توتر أو تناقض. يرى ليفي ـ ستروس أن منطق الفكر الأسطوري صارم تماماً مثل منطق العلم الحديث، والفرق الوحيد أن تطبيق هذا المنطق يجري على مسائل مختلفة. خلافاً لميرتشيا إلياده، غريمه المرموق في نظرية الدين البدائي، يجادل ليفي ـ ستروس بأن نشاط الذهن في فرض الشكل على المضمون هو نفسه أساساً لِكُلّ الأذهان، القديمة منها والحديثة. ولا يرى ليفي ـ ستروس أي اختلاف في النوعية بين التفكير العلمي للمجتمعات «التاريخية» الحديثة، والتفكير الأسطوري للمجتمعات السابقة للتاريخ.

يقدم ليفي ـ ستروس أفضل عرض للسمة الشيطانية التي يتسم بها التاريخ ومفهومه للوعي التاريخي في هجومه اللامع والعنيف على سارتر، الوارد في الفصل الأخير من كتابه **الفكر البري**. لست مقتنعة بالحجج التي يسوقها ليفي ـ ستروس ضدّ سارتر، ولكن لا بدّ لي من الاعتراف بأنه أكثر النقاد أهمية وتحدياً لوجودية سارتر وظاهراتيته منذ رحيل مرلوبونتي.

يعتبر سارتر، ليس بأفكاره فحسب بل بِكُلّ إحساسه، نقيض ليفي ـ ستروس؛ فسارتر يتحلى دوماً بسلوكيات المتحمس (وهي سلوكيات سيئة في أغلب الأحيان) لدوغمائياته الفلسفية والسياسية، وإبداعه وتعقيده اللذين لا ينضبان، فلا غرو أن الكاتب الذي كان أكثر من ألهب حماس سارتر هو جان جينيه، الباروكي والتعليمي والصفيق الذي تمحو الأنا عنده كلّ سرد موضوعي، وتتجلى شخصياته كمراحل من العربدة الاستمنائية؛ ويعتبر سيد الألعاب والتكلف، وسيد أسلوب منمق ومزخرف محشو بالاستعارات والنزوات. ولكن ثمة تراث آخر في الفكر والوعي الفرنسيين، وهو عبادة الإنعزالية، أو الذهنية الهندسية (L'Esprit géométrique). ويتمثل هذا التراث من بين الروائيين الجدد، بناتالي ساروت وآلان روب ـ غرييه وميشال بوتور المختلفين أشد الاختلاف عن جينيه في سعيهم وراء الدقة الشديدة، والموضوعات الجافة الضيقة، والأساليب المجهرية الباردة، وبآلان ريني بين المخرجين السينمائيين. وصيغة التعبير عن هذا التراث الذي أضع فيه ليفي ـ ستروس، كما أضع سارتر مع جينيه، هو ذلك المزيج من الشجوية والبرودة.

على غرار شكلانيي «الرواية الجديدة» والفيلم السينمائي، يتناقض تشديد ليفي ـ ستروس على «البنية»، وشكلانيته الشديدة ولا أدريته الفكرية مع شفقة هائلة إنما مكبوتة بعناية. في بعض الأحيان، تكون النتيجة رائعة على غرار **مدارات حزينة**، فعنوان الكتاب بحدّ

ذاته أقل مما تقتضيه الحقيقة، فالمدارات ليست حزينة فحسب بل محتضرة؛ ففظاعة الاغتصاب، والتدمير النهائي والمحتوم للشعوب البدائية الجاري في كلّ أنحاء العالم، وهذا هو الموضوع الحقيقي لكتاب ليفي ـ ستروس، مسرودان مع شيء من المسافة، هي مسافة تجربة شخصية استمرت خمسة عشر عاماً، وبيقينٍ من المشاعر والحقائق يسمح لعواطف القراء بأكثر وليس بأقل قدر من التحرر. ولكن صرامة النظرية، في بقية كتابه، تسيطر على المراقب المتبصر والمكروب وتقوم بتطهيره.

بالذهنية نفسها تماماً التي يتنكر فيها روب ـ غرييه للمضمون التجريبي التقليدي للرواية (علم النفس، المعاينة الاجتماعية)، يطبق ليفي ـ ستروس منهجيات «التحليل البنيوي» على المواد التقليدية للأناسة التجريبية: العادات والطقوس والأساطير والمحرّمات عبارة عن لغة. وكما في اللغة، حيث الأصوات التي تؤلف الكلمات خالية من المعنى بحدّ ذاتها، كذلك العناصر التي تتألف منها عادة أو طقس أو أسطورة (وفقاً لليفي ـ ستروس) خالية من المعنى بحدّ ذاتها. حين يحلل أسطورة أوديب، يشدد على أن العناصر التي تتألف منها (الطفل المفقود، الكهل على مفترق الطرق، الزواج بالأم، الإصابة بالعمى. . .إلخ) لا تعني شيئاً، فهذه العناصر لا تكتسب معنى، أي المعنى الذي يتضمنه نموذج منطقي، إلا حين تتضافر في السياق الإجمالي. ولا ريب أن هذا القدر من اللا أدرية الفكرية مذهل، ولا داعي لأن يعتنق المرء تأويلاً فرويدياً أو سوسيولوجياً لعناصر الأسطورة ليعارضه.

إلا أن أي نقد رصين لليفي ـ ستروس يجب أن يتعامل مع كون شكلانيته الشديدة، في نهاية المطاف، هي خيار أخلاقي و (الأمر الأغرب من ذلك) رؤية مثالية اجتماعية. إنّه يرفض، نظراً لمناهضته الجذرية للنزعة التاريخية، التمييز بين المجتمعات «البدائية»

والمجتمعات «التاريخية»، فللبدائيين تاريخ، وهو غير معروف لنا؛ والوعي التاريخي (الذي ينقصهم)، كما يجادل في هجومه على سارتر، ليس نمطاً متميزاً من الوعي. هناك فقط ما يدعوه، بصورة موحية، مجتمعات «ساخنة» ومجتمعات «باردة». المجتمعات الساخنة هي الحديثة، تلك التي تقودها شياطين التقدّم التاريخي. أما المجتمعات الباردة فهي البدائية، المستقرة، الواضحة، المتناغمة. ويرى ليفي ـ ستروس أن اليوتوبيا هي في تخفيض شديد للحرارة التاريخية. وقد عرض ليفي ـ ستروس، في المحاضرة الافتتاحية التي ألقاها بكوليج دو فرانس، نظرة ما بعد ماركسية للحرية سوف ينعتق فيها الإنسان أخيراً من واجب التقدّم، ومن «اللعنة القديمة التي أرغمته على استعباد البشر لإتاحة التقدّم»، ثمّ يضيف:

سوف يصبح التاريخ، بالتالي، وحيداً تماماً، وسوف يتمكن المجتمع، الموضوع خارج التاريخ وفوقه، مرة أخرى من الافتراض بأن البنية المنتظمة وشبه الصافية لا تتناقض مع البشرية، كما تعلمنا أفضل المجتمعات البدائية بقاءً. في هذه الرؤية المعترف بيوتوبيتها، ستجد الإناسة الاجتماعية تبريرها الأرقى، بما أن أشكال الحياة والفكر التي تدرسها لن تصبح بعد اليوم ذات أهمية تاريخية أو مقارنة فقط. ستتطابق هذه الأشكال مع إمكانية دائمة للإنسان يكون للأناسة الاجتماعية مهمة الإشراف عليها، ولا سيما في أحلك الأزمنة البشرية.

بالتالي، ليس الإناسي هو المتفجع على عالم البدائيين البارد فحسب بل إنّه القيّم عليه كذلك، فالإناسي يعبر، إذ يتفجع وسط الظلمات، ويصارع للتمييز بين القديم الأصلي والقديم الزائف، عن تشاؤم حديث بطولي ومثابر ومعقد.

[1963]

جورج لوكاتش ناقداً أدبياً

الفيلسوف والناقد الأدبي المجري جورج لوكاتش(*) هو الشخصية الجليلة التي تعيش اليوم ضمن حدود العالم الشيوعي، وتتكلم بماركسية، بوسع أشخاص غير ماركسيين أذكياء أن يأخذوها على محمل الجد.

لا أعتقد (على غرار الكثيرين) أن لوكاتش هو الشخصية التي تعبر عن أكثر أشكال الماركسية أهمية أو إقناعاً اليوم، ناهيك عن القول بأنه (كما أطلق عليه) «أعظم ماركسي منذ ماركس». ولكن ما من شكّ فيه أنه يتمتع بمنزلة خاصة وأنّه يستحق اهتمامنا، فهو ليس فقط المرشد الروحي للناشطين الفكريين الجدد في أوروبا الشرقية وروسيا؛ فخارج الدوائر الماركسية كذلك، ظلّ لوكاتش يحتفظ بمكانة جليلة لفترة طويلة. وتعتبر مؤلّفاته الأولى مصدراً للعديد من أفكار كارل مانهايم (حول سوسيولوجيا الفن والثقافة والمعرفة)، ومن

(*) György Lukács (1885 ـ 1971): مفكر ورجل سياسي مجري. قام بتفسير ماركس من منظور إنساني النزعة يرتكز على مفهوم الإستلاب (**التاريخ والوعي الطبقي** (1923)) وقد وضع الأسس لعلم جمال ماركسي (**نظرية الرواية** (1920). يعتبره الكثيرون مؤسس تقليد الماركسية الغربية وكان لنقده الأدبي أثر كبير في دراسة المذهب الواقعي والرواية بوصفها نوعاً أدبياً.

خلال مانهايم، مصدراً لعلم الاجتماع الحديث، إلى جانب تأثيره العظيم على سارتر، ومن خلاله، على الوجودية الفرنسية.

ولد جورج فون لوكاتش في أسرة يهودية ثرية من المصرفيين، كان جرى ترفيعها حديثاً إلى طبقة النبلاء، في المجر عام 1885. كانت مسيرته المهنية مذهلة منذ البداية، فخلال سنوات المراهقة، ألف، وألقى المحاضرات، وأنشأ مسرحاً، وأطلق صحيفة ليبرالية. وعندما جاء إلى ألمانيا للدراسة في جامعتي برلين وهايدلبرغ، أذهل أستاذيه العظيمين ماكس فيبر وجورج زيمل، بذكائه. كان اهتمامه الأول بالأدب ولكنه كان كذلك متعدد الاهتمامات. حملت أطروحة الدكتوراه التي أعدها عام 1907 عنوان **ميتافيزيقيا التراجيديا**، وأول مؤلَّف بارز له عام 1908 كان **تطور المسرح الحديث**. وفي عام 1910، أصدر مجموعة من المقالات الأدبية والفلسفية بعنوان **الروح والشكل**؛ وأعقب ذلك **نظرية الرواية** عام 1916. في مرحلة ما خلال الحرب العالمية الأولى، انتقل من الكانطية المحدثة، وهي مبدأه الفلسفي الأول، إلى فلسفة هيغل، ثمّ إلى الماركسية. انضم إلى الحزب الشيوعي عام 1918 (وألغى حرف von، رمز الأرستقراطية الذي يسبق اسمه).

انطلاقاً من هذه المرحلة، ستكون مسيرة لوكاتش شهادة مذهلة عن المشاق التي تعرض لها مفكر حرّ ملتزم بمذهب اتّخذ أكثر فأكثر سمة النظام المغلق، ويعيش، فضلاً عن ذلك، في مجتمع يصغي إلى ما يقوله ويكتبه المفكرون بأكبر قدر من الرصانة، فمنذ البداية، انطلق تأويل لوكاتش للنظرية الماركسية بحرية، واتسم بطابعه التأملي.

بعيد الانضمام إلى الحزب الشيوعي، شارك لوكاتش، للمرة الأولى من أصل مرتين في حياته، بثورة، فلدى عودته إلى المجر، عين وزيراً للتربية في حكومة بيلا كون الشيوعية الديكتاتورية القصيرة

الأمد عام 1919. وبعد الإطاحة بحكم كون، هرب إلى فيينا التي عاش فيها عشر سنوات. وكان أبرز مؤلّفاته في تلك الفترة نقاش فلسفي للنظرية الماركسية، وهو كتاب **التاريخ والوعي الطبقي** (1923) الذي يكاد يصبح أسطورياً اليوم. ولعل هذا الكتاب هو الذي حظي من بين مجمل أعماله، بأعظم تقدير من غير الماركسيين، وبسببه، تعرض على الفور لهجوم شرس ومتواصل من داخل الحركة الشيوعية.

طبع هذا اللغط حول الكتاب هزيمة لوكاتش في معركته مع كون لقيادة الحزب الشيوعي المجري، وهي معركة خاضها خلال سنوات المنفى تلك في فيينا. بعد أن هاجمه الجميع في العالم الشيوعي، بدءاً من لينين وبوخارين وزينوفييف إلى الأدنى منهم تراتبياً، طرد من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي المجري، وحرم من رئاسة تحرير مجلته **كومونيسموس**، ولكن لوكاتش دافع عن مؤلّفاته خلال هذا العقد، وصمد ولم يتراجع عن مواقفه. ثمّ، عام 1930، بعد أن أمضى عاماً في برلين، قصد موسكو التي عاش فيها سنة للقيام بأبحاث ضمن فريق الباحثين التابع لمعهد ماركس ـ إنجلز الشهير (وقد اختفى مديره اللامع، ن. ريازانوف، في الحملات التطهيرية أواخر الثلاثينيات). ما جرى للوكاتش شخصياً في تلك الفترة غير معروف، ولكن الوقائع تشير إلى أنه عاد إلى موسكو عام 1933، بعد أن رجع إلى برلين عام 1931، حين تسلم هتلر السلطة؛ وفي تلك السنة، تنكر بأكثر المفردات دناءة لكتاب **التاريخ والوعي الطبقي** ولكل مؤلّفاته السابقة لأنها ملوثة «بالمثالية البورجوازية».

عاش لوكاتش لاجئاً في موسكو طوال اثني عشر عاماً؛ وحتّى بعد اعترافه علناً بالخطأ، ومحاولات عديدة لإعادة أعماله إلى خطّ الانسجام مع العقيدة الشيوعية القويمة، لم يسترجع الحظوة. إلا أنه

نجا من الحملات التطهيرية الرهيبة خلافاً لريازانوف. ويعود أحد أفضل مؤلّفاته، **هيغل الشاب**، إلى تلك المرحلة (كتب عام 1938 ولكنه لم ينشر إلا بعد مرور عقد من الزمن)، بالإضافة إلى منشور تبسيطي وضيع مناهض للفلسفة الحديثة، بعنوان **تدمير العقل** (1945). ويعبر التباين بين هذين الكتابين عن التقلبات الهائلة في نوعية الأعمال اللاحقة للوكاتش.

عام 1945، حين وضعت الحرب أوزارها، وتسلم الحزب الشيوعي الحكم في المجر، عاد لوكاتش نهائياً إلى وطنه الأم للتدريس في جامعة بودابست، ومن الكتب التي ألفها في العقد التالي: غوته وعصره (1947)، **وتوماس مان** (1949). ثمّ، في الواحد والسبعين من العمر، غامر لوكاتش للمرة الثانية، وبصورة لا تصدق، في السياسة الثورية، وبرز كأحد قادة ثورة 1956، وعين وزيراً في حكومة إيمري ناغي. وبعد ترحيله إلى رومانيا، ووضعه في الإقامة الجبرية عقب إلغاء الثورة، سمح له بالعودة إلى بودابست بعد أربعة أشهر لمتابعة التدريس ومواصلة النشر في بلده وأوروبا الغربية على حدّ سواء. ولعل ما أنقذ لوكاتش فقط من أن يلقى مصير إيمري ناغي تقدّمه في السن وسمعته الدولية المرموقة. وعلى أي حال، فإنه كان الوحيد من بين كلّ قادة الثورة الذي لم يخضع أبداً للمحاكمة أو يعترف بأخطائه علناً.

بعيد الثورة على الفور، أصدر **الواقعية في عصرنا** (1956). وفي العام الماضي، أصدر الجزء الأول، المؤلّف في مجلدين ضخمين من كتابه **علم الجمال** الذي كان الجمهور يترقبه بفارغ الصبر. مازال لوكاتش يتعرض لهجوم المثقفين البيروقراطيين والنقاد الشيوعيين الأكبر سناً، رغم أن ذلك يحصل في ألمانيا الشرقية أكثر مما يحصل في بلده، وهي تحت حكم كادار المتميز بنزعته الليبرالية المتنامية.

وتنتشر دراسة مؤلّفاته الأولى (التي مازال يتنكر لها بشدة) في إنكلترا وأوروبا الغربية وأمريكا اللاتينية، وقد ترجمت إلى الفرنسية والإسبانية، على ضوء الاهتمام الجديد بالأعمال الأولى لماركس؛ فيما يرى الكثيرون من مفكري الجيل الجديد في أوروبا الشرقية أن أعماله اللاحقة هي محك الإطاحة الحذرة إنما العنيدة بأفكار ستالينية وممارساتها.

من الواضح أن لوكاتش يتحلى بقدرة هائلة على النجاة الشخصية والسياسية، أي على أن يعني أموراً كثيرة لمختلف البشر، فلقد استطاع في الواقع أن يحقق مأثرة شاقة، فكان هامشياً ومركزياً في مجتمع يجعل من موقع المفكر الهامشي أمراً يكاد لا يطاق. غير أنه اضطر من أجل القيام بذلك، إلى قضاء قسم كبير من حياته، في شكل أو آخر من أشكال المنفى. لقد ذكرتُ المنفى الخارجي، ولكن ثمة نوعاً من المنفى الداخلي كذلك، الجلي في اختياره لمادة كتاباته. ويعتبر غوته، وبلزاك، وسكوت، وتولستوي من أكثر الكتاب الذين يكن لهم الإعجاب، فبحكم سنه، وتحليه برهافة تشكلت قبل ظهور المعايير الثقافية الشيوعية، استطاع لوكاتش حماية نفسه بواسطة الهجرة (فكرياً) من الحاضر. والكتاب المعاصرون الوحيدون الذين تقبلهم بلا تحفظ هم أولئك الذين واصلوا اتباع تقليد الرواية في القرن التاسع عشر أمثال مان، وغالسورثي، وغوركي، وروجيه مارتان دو غار.

ولكن هذا الالتزام بأدب القرن التاسع عشر وفلسفته ليس مجرد خيار جمالي (كما ليس بالإمكان في الحقيقة أن توجد خيارات جمالية خالصة في نظرة فنية ماركسية، أو مسيحية، أو أفلاطونية). المعيار الذي يحكم لوكاتش بواسطته على الحاضر هو أخلاقي، ومن الملحوظ أن هذا المعيار مستمد من الماضي. وحين يتكلم لوكاتش

على «الواقعية»، فإنه يعني بذلك شمولية النظرة إلى الماضي.

وتتمثل الطريقة الأخرى التي هاجر لوكاتش بواسطتها من الحاضر في اللغة التي اختارها للكتابة؛ فأول كتابين له فقط كتبهما بالمجرية، أما سائر كتبه - أي نحو ثلاثين كتاباً وخمسين مقالاً - فهي بالألمانية؛ ولا ريب في أن مواصلة الكتابة بالألمانية في المجر اليوم هو فعل مثير للجدل، فبالتركيز على أدب القرن التاسع عشر والاختيار العنيد للألمانية لغةً للكتابة، ظلّ لوكاتش يطرح، بوصفه شيوعياً، قيماً أوروبية وإنسانية مقابل القيم القومية والعقائدية؛ وقد ظلّ، بحكم عيشه في بلد شيوعي وريفي، شخصية فكرية أوروبية أصيلة. وغني عن القول إن معرفته في الولايات المتحدة قد فات موعدها بوقت طويل.

لعله من المؤسف أن كلا الكتابين اللذين يقدمان لوكاتش إلى الجمهور الأمريكي ينتميان إلى النقد الأدبي، وكلاهما مخصص للوكاتش «اللاحق» وليس «السابق»[1]. إن **دراسات في الواقعية الأوروبية** هي مجموعة من ثمانية مقالات تدور أساساً حول بلزاك، وستاندال، وتولستوي، وزولا، وغوركي، كتبها لوكاتش في روسيا أواخر الثلاثينيات، أيام الحملات التطهيرية، وهي تحمل آثار تلك المرحلة المريعة على شكل فقرات عديدة ذات طبيعة سياسية فظة؛

---

(1) György Lukács: *Studies in European Realism*, With an Introd. by Alfred Kazin, Translated by Edith Bone (New York: Grosset & Dunlap, [1964]), and *Realism in our Time; Literature and the Class Struggle*, World Perspectives; v. 33, With a Pref. by George Steiner, [Translated from the German by John and Necke Mander] (New York: Harper & Row, [1964]).

ترجمت مقالات حول توماس مان وصدرت في إنجلترا عام 1964. كما ترجم مؤخراً كذلك كتاب **الرواية التاريخية** (*The Historical Novel*) المؤلّف عام 1936.

وقد أصدرها لوكاتش عام 1948. أما **الواقعية في عصرنا فهو** عمل أكثر إيجازاً، كتب في الخمسينيات بأسلوب أقل أكاديمية ومناقشة أكثر حيوية وإيقاعاً أسرع. في المقالات الثلاثة، يراجع لوكاتش البدائل عن الأدب اليوم، ويرفض «الحداثة» «والواقعية الاشتراكية» لمصلحة ما يسميه «الواقعية النقدية»، أي التقليد الروائي في القرن التاسع عشر أساساً(*).

أرى أن هذا الخيار من الكتب قد يكون مؤسفاً لأننا، وفيما نطالع لوكاتش مفهوماً، غير عصي على القراءة، كما هو في كتاباته الفلسفية، نجد أنفسنا مرغمين على النظر إليه بوصفه ناقداً أدبياً لا غير، فما هي قيمة لوكاتش ونوعيته الجوهرية كناقد أدبي؟ لقد أغدق عليه السير هربرت ريد الثناء، واعتبره توماس مان «أهم ناقد أدبي اليوم»، ونظر إليه جورج ستاينر بصفته «الناقد الأدبي الألماني البارز الوحيد في عصرنا» وزعم أن «وحدهما سانت بوف وإدموند ولسون من بين النقاد، يضاهيان سعة استجابة لوكاتش» للأدب. ويعتبره الفرد كازين بوضوح مرشداً قديراً وحصيفاً وهاماً للتراث الروائي العظيم في القرن التاسع عشر. ولكن هل يدعم هذان الكتابان تلك المزاعم؟ لا أظن. في الحقيقة، أظن أن الانجذاب الحالي للوكاتش ـ المعزز بفضل إهراقات عاطفية على غرار مقالات جورج ستاينر والفرد كازين التي جاءت تقدّم للترجمات الحالية ـ يعزى إلى الإرادة الثقافية الطيبة أكثر منها إلى المعايير الأدبية البحتة.

(*) يرى لوكاتش أن المسألة الأساسية ليست في الأزمة الناجمة عن مناهضة الحداثيين للأشكال الكلاسيكية بل في قدرة الفن على مواجهة حقيقة موضوعية موجودة في العالم، وهي قدرة وجد أن الحداثوية تفتقر إليها كلياً. ويعتقد لوكاتش أن البديل المنشود عن هذه الحداثوية لا بدّ أن يتخذ شكل الواقعية، فالنظريات الحديثة تهمل العلاقة بين الأدب والحقيقة الموضوعية، وتفضل وصف التجربة الذاتية والآنية.

من السهل التعاطف مع المعجبين بلوكاتش، فأنا بدوري أميل لتبرئته لعدم كفاية الأدلة من أجل إدانته، وعلى الاقل كاحتجاج على عقم الحرب الباردة التي جعلت من المستحيل مناقشة الماركسية بجدية خلال العقد الماضي. ولكن بوسعنا أن نتعاطى بأريحية مع لوكاتش «اللاحق» لقاء ثمن واحد فقط هو عدم تناوله على محمل الجد، والتنازل له بذكاء من خلال التعاطي مع حماسه الأخلاقي جمالياً، على أنه أسلوب بدلاً من كونه فكرة. وأنا أميل شخصياً إلى تصديقه حرفياً، فماذا عن كون لوكاتش يرفض دوستويفسكي، وبروست، وكافكا، وبيكيت، وكل الأدب الحديث تقريباً؟ بالكاد يكون من الملائم أن نشير، كما يفعل ستاينر في مقدمته، إلى أن «لوكاتش واعظ متشدد.. مثل النقاد الفكتوريين.. ففي هذا الماركسي العظيم يتوارى طهراني قديم الطراز».

يعتبر هذا النوع من التعليق السطحي، العارف الذي تتدجن بواسطته الآراء الجذرية الشهيرة، استسلاماً للمحاكمة العقلية. من الظريف أو الجذاب أن نكتشف أن لوكاتش هو على غرار ماركس وفرويد ـ تقليدي أخلاقياً، بل ومفرط الاحتشام إيجابياً، وذلك إن نحن تناولنا أولاً الصورة المنمطة لمفكر بعبع. أما بيت القصيد فهو أن لوكاتش يتعاطى مع الأدب على أنه من فروع المحاجة الأخلاقية، فهل أسلوبه في ذلك مقنع ومفحم؟ هل يتيح هذا الأسلوب الإدلاء بأحكام أدبية مرهفة وثاقبة وحقيقية؟ أرى أولاً أن كتابات لوكاتش التي تعود إلى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات تشوهها ليس ماركسيته، وانما قوة حجته.

قد يدلي أي ناقد بالطبع بآراء خاطئة، ولكن بعض الهفوات في الأحكام التي يدلي بها تدل على الفشل الجذري لحساسية كاملة. والكاتب الذي يعتبر ـ على غرار ما فعل لوكاتش ـ أن نيتشه مجرد

رائد للنازية، وينتقد كونراد لأنه «لم يرسم الحياة بأكملها» (كونراد «حقاً قصاص وليس روائياً»)، لا يصدر فقط أحكاماً خاطئة ومعزولة بل يقترح معايير لا يجب المصادقة عليها.

كما أنّه ليس بوسعي الموافقة، كما يقترح كازين في مقدمته، على أن لوكاتش، بغض النظر عن المواضع التي أخطأ فيها، محق حيث أصاب، فمهما كان التراث الروائي الواقعي في القرن التاسع عشر رائعاً، نرى أن معايير الإعجاب التي يقترحها لوكاتش شديدة بشكل لا داعي له، لأن كلّ الأمور ترتبط بنظرة لوكاتش ومفادها أن «مهمة الناقد هي دراسة العلاقة بين الأيديولوجيا (بمعنى تصور العالم)(*) والإبداع الفني». يلتزم لوكاتش بنسخة من نظرية المحاكاة في الفن هي فجة للغاية بِكُلّ بساطة، فالكتاب عنده «تجسيد»، إنّه «يصف»، «يرسم صورة»، والفنان «لسان حال». لا يحتاج التراث الروائي الواقعي العظيم لمن يدافع عنه بهذه المفردات.

يفتقر الكتابان الراهنان، وهما من المؤلّفات «الأخيرة»، إلى الرهافة الفكرية. ويعتبر الواقعية في عصرنا أفضلهما إلى حدّ كبير، فالمقال الأول على وجه الخصوص الذي يحمل عنوان «أيديولوجيا الحداثة"، يشكل هجوماً قوياً ولامعاً في الكثير من النواحي. وأطروحة لوكاتش على أن الأدب الحداثوي (يصنف كافكا، جويس، مورافيا، بين، وبيكيت، وحوالي عشرة غيرهم في هذه الخانة) رمزية حقاً في سمتها؛ ويمضي لوكاتش يتوسع في عرض الصلة بين المجاز ورفض الوعي التاريخي. والمقال التالي الذي يحمل عنوان «فرانز كافكا أو توماس مان؟» هو إعادة صياغة أكثر فجاجة وأقل تشويقاً للأطروحة نفسها. أما المقال النهائي، «الواقعية النقدية والواقعية

(*) Weltanschauung (بالألمانية في النصّ الأصلي).

الاشتراكية»، فيدحض من وجهة نظر ماركسية العقائد الأساسية للفن التي كانت تشكل جزءاً من الحقبة الستالينية.

بيد أن هذا الكتاب يخيب الآمال بدوره على أكثر من صعيد، فمفهوم الترميز في المقال الأول يقوم على أفكار الراحل والتر بنيامين، والاقتباسات في مقال بنيامين عن الترميز تبرز كأمثلة عن نمط من الكتابة والمحاجة أكثر رقياً من نمط الكتابة والمحاجة التي يتميز بها لوكاتش. ومما يدعو للسخرية أن بنيامين الذي توفي عام 1940 هو أحد النقاد الذين تأثروا بلوكاتش في «بداياته». غير أن الحقيقة، إذا ما تركنا السخرية جانباً، هي أن بنيامين ناقد فذّ (وهو الذي يستحق لقب «الناقد الأدبي الألماني العظيم الأوحد في عصرنا»)، وأن لوكاتش في «أواخر أيامه» ليس كذلك. يبين لنا بنيامين ما كان بوسع لوكاتش أن يكون عليه بصفته ناقداً أدبياً.

لقد قام بعض الكتاب أمثال سارتر في فرنسا، والنقاد الماركسيون المحدثون في المدرسة الألمانية التي يعتبر ثيودور أدورنو وهربرت ماركوز من أبرز أعضائها إلى جانب بنيامين بتطوير الموقف الماركسي (الهيغلي الجذري بصورة أكثر دقة) كنمط من التحليل الفلسفي والثقافي القادر من بين أمور أخرى، على إنصاف بعض جوانب الأدب الحديث على الأقل. لا بدّ من مقارنة لوكاتش بأمثال هؤلاء الكتاب، والتحقق من كونه دون المستوى المطلوب. إنني أتعاطف مع الأسباب والتجارب التي تكمن وراء الحس الجمالي الرجعي للوكاتش، بل أحترم وعظه المزمن والعبء الأيديولوجي الذي يحمله بشجاعة في جزء منه لمساعدته على ترويض سطحية هذا الوعظ. ولكن، بما إنّني لا أستطيع أن أتقبل المقدمات الفكرية لذوق لوكاتش أو نتائجها، أو انتقاداته الكاسحة لأعظم الأعمال الأدبية المعاصرة، كذلك لا أستطيع الادعاء بأن هذه الانتقادات،

بالنسبة إلي، لا تفسد مجمل أعماله النقدية اللاحقة.

إن أعظم خدمة يمكن تقديمها للوكاتش من أجل جمهوره الأمريكي الجديد تتجلى في ترجمة مؤلّفاته الأولى: **الروح والشكل** (وهو يتضمن أطروحته حول المأساة)، و**نظرية الرواية**، وبالطبع، **التاريخ والوعي الطبقي**. وإلى جانب ذلك، فالخدمة الجليلة التي يمكن أن تقدّم إلى الحيوية والسعة الملازمتين للموقف الماركسي حول الفن تكون بترجمة النقاد الألمان والفرنسيين، وعلى رأسهم، كما ذكرت، والتر بنيامين. وحين ينظر فقط إلى مجمل الكتابات البارزة لهذه المجموعة معاً، يتسنى لنا حينئذٍ أن نقيِّم تقييماً دقيقاً الماركسية بوصفها موقفاً هاماً من الفن والثقافة.

[1964]

حاشية:

يصف كارل مانهايم في العرض الذي يقدمه لكتاب **نظرية الرواية** (*Theory of the Nobel*) (الصادر عام 1920) هذا الكتاب على أنه «مسعى لتأويل الظواهر الجمالية، ولا سيما الرواية من منظور أعلى، هو منظور فلسفة التاريخ». ويرى مانهايم أن «كتاب لوكاتش يمضي في الاتجاه الصحيح». غير أنه لا بدّ لي من القول إن مثل هذا الاتجاه يتميز بمحدوديته، إذا ما وضعنا جانباً الأحكام حول الخطأ والصواب. وبصورة أكثر دقة، تتأتى قوة المقاربة الماركسية ومحدوديتها على حدّ سواء من التزامها «بمنظور أعلى». لا تذكر كتابات النقاد الذين ذكرتهم (لوكاتش في بداياته بنيامين، أدورنو. . .إلخ) أي إرغام ضيق للفن بحدّ ذاته على خدمة نزعة أخلاقية أو تاريخية معينة. ولكن لا أحد من هؤلاء النقاد، حتّى في أفضل حالاتهم، متحرر من بعض المفاهيم التي تفيد في نهاية

المطاف تأمين ديمومة عقيدة أخفقت، بالرغم من كلّ جاذبيتها متى تعلق الأمر باعتبارها دليلاً للواجبات الأخلاقية، في إدراك جوهر المجتمع الحديث وصفاته، وأفضليته الخاصة، بطريقة غير دوغمائية ومستنكرة. عنيت بكلامي «المذهب الإنساني»، فعلى الرغم من الالتزام بمفهوم التقدّم التاريخي، أظهر النقاد الماركسيون المحدثون عدم إدراك غريب لمعظم السمات الشائقة والمبدعة للثقافة المعاصرة في البلدان غير الاشتراكية، فبعدم اهتمامهم عموماً بالفن الطليعي، واتهامهم المبطن لأساليب الفن والحياة المعاصرة المتباينة النوعية والاستيراد (على أنها «مستلبة»، «منزوعة الصفة الإنسانية» و«ممكننة»)، يتبين أنهم لا يختلفون كثيراً من الناحية الذهنية عن كبار نقاد الحداثة من المحافظين الذين كتبوا في القرن التاسع عشر أمثال أرنولد، وراسكين، وبوركهاردت. إنّه لغريب ومزعج أن نقاداً يتميزون بحيادهم السياسي القوي أمثال مارشال ماكلوهان قد أحاطوا إحاطة فضلى بجوهر الواقع المعاصر.

لعل تنوع الأحكام الخاصة التي أدلى بها النقاد الماركسيون المحدثون يشير إلى قدر أقل من الإجماع في الإدراك مما حاججت. ولكن المرء، حين يلاحظ تكرار مفردات التقريظ نفسها التي تتخلل هذه الأحكام، يرى أن الاختلافات تبدو طفيفة. لا ريب أن أدورنو يدافع في دراسته **فلسفة الموسيقى الجديدة** عن شونبرغ إنما باسم «التقدّم» (يكمل أدورنو دفاعه عن شونبرغ بالهجوم على سترافنسكي الذي لا ينصفه إذ يجعله يتماهى مع حقبة واحدة هي الحقبة النيوكلاسيكية، فسترافنسكي يعتبر «رجعياً» في نهاية المطاف، و«فاشياً» بسبب شنه هجوماً على الماضي وتأليفه لأعمال موسيقية هي مزيج يحاكي أساليب سابقة، وهذه حالة يمكن أن تنسحب على بيكاسو). إلا أن لوكاتش يهاجم كافكا بسبب الصفات التي كانت

لتجعل منه «تقدّمياً» بمفردات أدورنو، في تاريخ الموسيقى، بعد إجراء كلّ التغييرات الضرورية. كافكا رجعي بسبب الجوهر المجازي، أي اللامؤرخن، لكتاباته، فيما توماس مان تقدّمي بسبب واقعيته، أي حسه التاريخي. ولكني أتخيل أن كتابات مان ـ القديمة الطراز في شكلها، والمشحونة بألغاز المحاكاة والسخرية ـ ، يمكن أن تنعت بالرجعية لو دار النقاش على نحو مغاير. في الحالة الأولى، تتماهى «الرجعية» مع علاقة غير أصيلة بالماضي؛ وفي الحالة الثانية، مع التجرد. وسواء لجأ هؤلاء النقاد إلى هذا المعيار أو ذاك ـ رغم الاستثناءات التي تسمح بها الأذواق الفردية ـ فلا بدّ أنهم لا يرحبون عموماً بالفن الحديث، أو يظهرون حياله متبلدي الإحساس. في معظم الأحيان، لا يقتربون منه أكثر مما يضطرون. ويعتبر أندريه مالرو الروائي المعاصر الوحيد الذي كتب عنه الناقد الفرنسي الماركسي المحدث لوسيان غولدمان بشيء من التفصيل. وحتّى بنيامين الفذ الذي كتب بالقدر نفسه من الألمعية عن غوته ولسكوف وبودلير، لم يتناول أياً من كتاب القرن العشرين. وتجدر الإشارة إلى أن بنيامين أساء، على نحو غريب، فهم السينما وتقديرها، وهي الشكل الفني الجديد الوحيد في قرننا هذا (كان يعتقد أن الأفلام السينمائية تجسد إلغاء التراث والوعي التاريخي، وبالتالي ـ ومرة أخرى! ـ أنّها تجسد الفاشية).

ما تحفظ كلّ نقاد الثقافة المتحدرون من هيغل وماركس عن الإقرار به هو مفهوم الفن بوصفه شكلاً مستقلاً (وليس فقط قابلاً للتأويل تاريخياً). وبما أن الذهنية الخاصة التي تقف وراء الحركات الحديثة في الفنون قائمة على إعادة اكتشاف سلطة الخصائص الشكلية للفن (بما في ذلك السلطة الانفعالية)، فإن هؤلاء النقاد ليسوا في موقع يخولهم التعاطي بمفردات متعاطفة مع الأعمال الفنية الحديثة،

إلا من خلال «مضمونها»، فالشكل نفسه يراه النقاد التاريخيو النزعة نوعاً من المضمون. ويتجلى ذلك بوضوح شديد في كتاب **نظرية الرواية** حيث يستهل تحليل لوكاتش للأنواع الأدبية المختلفة ـ الملحمة، والقصيدة الغنائية، والرواية ـ بشرح للموقف حيال التغيير الاجتماعي المتجسد في الشكل. ونرى مثل هذا الحكم المسبق أقل وضوحاً إنما بالقدر نفسه من الانتشار في كتابات العديد من النقاد الأمريكيين الذين يستمدون نزعتهم الهيغلية من ماركس جزئياً إنما من علم الاجتماع أساساً.

لا ريب أن المقاربة التاريخية النزعة تتحلى بقيمة كبيرة. ولكن الشكل، إذا ما أمكن إدراكه على أنه نوع من المضمون، فمن الصحيح كذلك (وربما من الأكثر أهمية قوله الآن) أن كلّ مضمون قد يعتبر وسيلة من وسائل الشكل. وفقط حين يصبح النقاد التاريخيو النزعة، وكل من يأتي بعدهم، قادرين على تطعيم آرائهم بقدر كبير من الإعجاب بالأعمال الفنية، بوصفها، قبل كلّ شيء، أعمالاً فنية (بدلاً من كونها وثائق سوسيولوجية، وثقافية، وأخلاقية وسياسية)، يكون بوسعهم أن ينفتحوا على أكثر من حفنة من الأعمال الفنية العظيمة الكثيرة التي تنتمي إلى القرن العشرين، وأن يطوروا ـ وهو أمر إلزامي لأي ناقد مسؤول اليوم ـ انخراطاً حاذقاً في مسائل «الحداثة» في الفنون وغاياتها.

[1965]

القديس جينيه لسارتر

القديس جينيه (*Saint Genet*) كتاب أشبه بالورم السرطاني، مطنب إلى حدّ القرف، تحمل حمولته من الأفكار المتألقة نبرة من الإجلال اللزج والتكرار المروِّع. يعلم المرء أن الكتاب كان في بادئ الأمر توطئة لأعمال جان جينيه(*) الكاملة الصادرة عن دار غاليمار، - ربما حوالي خمسين صفحة - ثمّ توسع ليصبح بطوله الحالي، وصدر عام 1952 على شكل مجلد منفصل هو الأول من مجموع أعمال جينيه[1]. من المؤكّد أن الاطلاع على المؤلّفات النثرية لجينيه

(*) Jean Genet (1910 ـ 1986): كاتب فرنسي، ولاحقاً ناشط سياسي، مثير للجدل. بدأ حياته متشرداً ولصاً، ثمّ كتب الروايات والمسرحيات والشعر والمقالات الدراسية. تعرف إلى جان كوكتو الذي ساعده على نشر روايته الأولى **سيدة الأزهار**، وأنقذه مع مفكرين آخرين، بمن فيهم جان بول سارتر وبابلو بيكاسو من الحكم بالسجن المؤبد عام 1949. تطرق جينيه في كتاباته إلى الرغبة المثلية الجنسية وإلى اللصوص والمهمشين، وأدان نفاق المجتمع المعاصر. ولشدة تأثره بالتحليل الوجودي الذي قام به سارتر عنه في كتاب **القديس جينيه: ممثلاً وشاعراً** (1952)، توقف عن الكتابة خمس سنوات. وبهذا الشأن، صرح سارتر: «عندما انتهيت، أعطيته مخطوطة الكتاب، فقرأها، وذات ليلة، نهض واقترب من الموقد، وكاد أن يرمي بها في النار، بل أظن أنه رمى بالأوراق ثمّ استردها. كانت تثير لديه الاشمئزاز لأنه أحس بالارتياح للطريقة التي وصفته بها. كان يعتبر نفسه الشاعر، ويعتبرني الفيلسوف».

(1) Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Actor and Martyr*, Translated from the French by Bernard Frechtman (New York: G. Braziller, 1963).

ومعرفتها من قرب، وهي مؤلّفات لم يترجم معظمها حتّى الساعة، أساسي لقراءته، والأهم من ذلك أن على القارئ أن يتسلح بالتعاطف مع أسلوب سارتر(*) في شرح نصّ. يحطم سارتر كلّ قاعدة من قواعد اللياقة التي يلتزم بها الناقد، ويعتمد نقده الاحتجاب بدون خطوط إرشادية. يغوص الكتاب ببساطة في جينيه، وتفتقر محاجة سارتر إلى تنظيم واضح، فلا شيء فيها يتميز بالسهولة أو الجلاء. لربما على المرء أن يشعر بالامتنان لأن سارتر يتوقف بعد ستمئة وخمس وعشرين صفحة، فتفريغ الأحشاء أدبياً وفلسفياً بلا كلل والذي يمارسه سارتر على جينيه كان بوسعه أن يصل إلى ألف صفحة. إلا أن كتاب سارتر المغيظ يستحق من القارئ عناء الانتباه. ليس **القديس جينيه** أحد الكتب المجنونة والعظيمة حقاً، ففيه من الإسهاب والمصطلحات الأكاديمية أكثر من اللازم، ولكنه يزخر كذلك بالأفكار المذهلة والعميقة.

إن ما أدى إلى تضخم الكتاب وتورمه هو أن سارتر، المفكر، لم يستطع أن يحجم (وإن فعل بإجلال) عن تنحيّة جينيه الشاعر، فقد تحوَّل ما استهله كفعل تكريم نقدي ووصفةٍ في «حسن استعمال جينيه» للجمهور الأدبي البورجوازي إلى مشروع أكثر طموحاً. يتمثل مسعى سارتر حقاً في استعراض أسلوبه الفلسفي الذي يتألف من التقليد الظاهراتي بدءاً من ديكارت مروراً بهوسرل وهايدغر، بالإضافة إلى مزيج من فرويد والماركسية التحريفية، في معرض كتابته عن شخصية محددة. وفي هذه الحالة، جينيه هو الشخص الذي تتسبب أفعاله في توليد قيمة المصطلحات الفلسفية التي يلجأ إليها سارتر. في

(*) Jean-Paul Sartre (1905 ـ 1980): فيلسوف وكاتب فرنسي، تأثر بالظاهراتية وبهايدغر، فوضع النظرية الوجودية التي تتمحور حول علاقة الإنسان بحريته **الكائن والعدم** (1943)، ثمّ الخاضعة لتأثير المادية الجدلية ومفهوم الالتزام. رفض جائزة نوبل عام 1964.

مسعى سابق من «التحليل النفسي الوجودي»، الصادر عام 1947 والمحافظ على طول مقبول، كان بودلير تلك الشخصية. في تلك الدراسة السابقة، أبدى سارتر المزيد من الاهتمام بالمسائل النفسية تحديداً، مثل علاقة بودلير بأمه وعشيقاته. أما الدراسة الحالية حول جينيه فهي أكثر فلسفية، لأن سارتر بصراحة يكن لجينيه إعجاباً مختلفاً عن إعجابه ببودلير. ويبدو أن جينيه يستحق، حسب سارتر، أكثر من تحليل نفسي متبصر. إنّه يستحق تشخيصاً فلسفياً.

ثمة معضلة فلسفية تبرّر طول الكتاب ونفسه المتواصل، فَكُلّ فكر، كما يعلم سارتر، يبادر إلى التعميم، وسارتر يريد أن يكون ملموساً. يريد أن يظهر جينيه لا أن يطلق العنان فحسب لقابلياته الفكرية التي لا تعرف الكلل، ولكنه لا يستطيع ذلك، إذ إنَّ مسعاه مستحيل في العمق. إنّه غير قادر على التقاط جينيه الحقيقي، فيعود دوماً إلى تصنيفات اللقيط، واللص، والمثلي، والفرد المتبصر الحر، والكاتب. لا يخفى ذلك على سارتر ولكنه لا يقض مضجعه. وبالتالي، فإن إسهاب **القديس جينيه** ونبرته المتصلبة هما نتاج احتضار فكري بالفعل.

يأتي هذا الاحتضار من التزام الفيلسوف بفرض المعاني على الأفعال. وتتكشف الحرية، وهي المفهوم الأساسي في المذهب الوجودي، في **القديس جينيه**، بصورة أكثر وضوحاً حتّى من **الكائن والعدم**، بوصفها إكراهاً على إضفاء المعاني ورفضاً لترك العالم وشأنه، فاستناداً إلى ظاهراتية الفعل عند سارتر، يعني الإقدام على الفعل تغيير العالم، والإنسان الذي يقض العالم مضجعه ينتقل إلى الفعل، يقدم عليه لتغيير العالم سعياً وراء غاية ومثال أعلى. وبالتالي، يكون الفعل متعمداً، لاعرضياً، فالحادث العرضي لا يعد فعلاً. لا يجب أن تخضع المواقف التي تبرز الشخصية أو أعمال الفنان فقط

للاختبار، فلا بدّ من إدراكها، ولا بدّ من تأويلها كتغييرات للعالم. على هذا النحو، يواظب سارتر، في كتاب **القديس جينيه**، على الوعظ. إنّه يمارس الوعظ حول أفعال جينيه. ونظراً لأن سارتر ألف كتابه في فترة كان فيها جينيه بالدرجة الأولى كاتباً نثرياً (لم يكن قد كتب من مسرحياته سوى **الخادمتان** و**حراسة مشددة**)، وبما أن كلّ هذا النثر يندرج في إطار السيرة الذاتية، ومكتوب بصيغة الأنا، لم يحتج سارتر للفصل بين الفعل الشخصي والفعل الأدبي. وعلى الرغم من أن سارتر يشير أحياناً إلى أمور يعرفها بحكم صداقته مع جينيه، فإنه لا يكاد يتكلم إلا عن الرجل كما يتجلى من خلال مؤلّفاته. إنّه شخصية رهيبة، حقيقية، وسوريالية في آن معاً، يرى سارتر أن كلّ أفعالها ذات دلالة ومتعمدة. وهذا ما يعطي كتاب **القديس جينيه** تلك المزية المتلبدة والشبحية. لا يبدو أبداً أن اسم «جينيه» الذي يتكرر آلاف المرات في الكتاب هو اسم شخص حقيقي. إنّه اسم أسند إلى عملية شديدة التعقيد من التمجيد الفلسفي.

نظراً إلى كُلّ هذه الدوافع الفكرية اللاحقة، يعجب المرء للمدى الذي يخدم فيه سارتر جينيه، وذلك لأن جينيه نفسه، في كتاباته منخرطٌ، بصورة ملحوظة، في التمجيد الذاتي، فجينيه يفهم الإجرام والإنحطاط الجنسي والاجتماعي، ولا سيما القتل، على أنها ممارسات لتمجيد نفسه. لم يتطلب الأمر الكثير من العبقرية من جانب سارتر ليقترح بأن كتابات جينيه هي مقالة مطولة حول الدناءة بوصفها نهجاً روحانياً. و «قداسة» جينيه التي تولدت عن تأمل استمنائي حول انحطاطه والاندثار المتخيلِ للعالم هي الموضوع الصريح لأعماله النثرية.

يتبقى لسارتر أن يستخرج نتائج ما هو صريح لدى جينيه. لعل جينيه لم يقرأ أبداً ديكارت وهيغل أو هوسرل، ولكن سارتر محق،

ومحق كلّ الحق، في إيجاد صلة بين جينيه وأفكار ديكارت وهيغل وهوسرل. وكما يلاحظ سارتر ببراعة: «الدناءة تحول منهجي مثل الشك الديكارتي أو المزامنة الهوسرلية: إنّها تتصور العالم نظاماً مغلقاً ينظر إليه الوعي من الخارج، على نسق الفهم الإلهي. ويكمن تفوق هذا النهج على ذينك النهجين في أنه معاش وسط الألم والكبرياء. إنّه لا يؤدي بالتالي إلى الإدراك المتسامي والكوني لدى هوسرل، وإلى التفكير الشكلي والتجريدي لدى الرواقيين، أو الكوجيتو(*) الجوهري لدى ديكارت، بل إلى حياة فردية تبلغ أعلى درجة من التوتر والتبصر».

كما أسلفت، العمل الوحيد لسارتر القابل للمقارنة مع **القديس جينيه** هو دراسته المذهلة عن بودلير. في هذه الدراسة، يجري تحليل بودلير على أنه إنسان متمرد يعيش حياته على الدوام بسوء نية. ليست حريته إبداعية، مهما تمردت، لأنها لا تجد إطلاقاً سلم القيم الخاص بها. لقد احتاج بودلير المتهتك طوال حياته إلى الأخلاق البورجوازية لإدانته. أما جينيه فثائر حقيقي، والحرية عنده تنتزع لأجل الحرية. يكمن انتصار جينيه و «قداسته» في أنه حطم الإطار الاجتماعي ضدّ الاحتمالات التي لا تصدق لإيجاد أخلاقه الخاصة. يطلعنا سارتر على جينيه وهو يقيم نظاماً متبصراً ومتجانساً من الشر. خلافاً لبودلير، جينيه متحرر من خداع الذات.

القديس جينيه كتاب عن جدلية الحرية(**). وهو يقع من ناحية

(*) الكوجيتو، أي أدرك، أفكر، والكلمة تلخيص لعبارة الفيلسوف ديكارت القائل: أنا أفكر فأنا إذاً موجود (Cogito ergo sum).

(**) في نهاية الكتاب، يقترح سارتر «وصفة لحسن استعمال جينيه» يذكر فيها غايته من كتابة هذه السيرة، فقد شاء «تبيان حدود التأويل النفستحليلي والتأويل الماركسي، وأن الحرية وحدها تحدد الإنسان بكليته، والإظهار بأن تلك الحرية في مواجهة المصير، المسحوقة =

الشكل على الأقل، في القالب الهيغلي. يريد سارتر أن يسلط الضوء على كون جينيه قد أمضى، بواسطة الفعل والفكر، حياته بأكملها يحاول بلوغ الفعل الحر المتبصر؛ وإذ أقصي منذ ولادته في دور الآخر، المنبوذ، اختار جينيه نفسه. ويتأكد هذا الخيار الفريد من خلال ثلاثة تحولات مختلفة: المجرم، وعاشق الجمال، والكاتب. وكل من هذه التحولات ضروري لاستيفاء مطلب الحرية باندفاعة أبعد من الذات، وكل مستوى جديد من الحرية يحمل معه معرفة جديدة بالذات. على هذا النحو، يمكن قراءة جينيه برمته على أنه محاكاة قاتمة للتحليل الذي يقوم به هيغل للعلاقات بين الذات والآخر. يتحدث سارتر عن أعمال جينيه بوصف كل منها نسخاً صغيرة عن ظاهراتية الفكر .ومهما بدا سارتر عبثياً، فهو على صواب. ولكن الصحيح كذلك أن كافة كتابات سارتر كذلك هي نسخ ومراجعات وتعليقات ومقالات هجائية عن ذلك المؤلّف العظيم الذي وضعه هيغل، وتلك هي الصلة الغريبة بين سارتر وجينيه، مع أنه من الصعب أن يتخيل المرء كائنين أكثر اختلافاً.

وجد سارتر في جينيه موضوعه المثالي، وأغرق نفسه فيه بالتأكيد. غير أن **القديس جينيه** كتاب رائع، حافل بالحقائق عن اللغة الأخلاقية والخيار الأخلاقي (فلنأخذ مثالاً واحداً، تلك الفكرة القائلة إن «الشر هو الاستبدال المنتظم للمجرد بالملموس») والتحليلات المطروحة لروايات جينيه ومسرحياته ثاقبة بصورة متماسكة. وتتجلى عبقرية سارتر خاصة في تحليله لكتاب **طقوس جنائزية**، أكثر كتب

= أولاً بسبب حتمياته، تتمرد على هذه الحتميات وتستوعبها شيئاً فشيئاً، والإثبات بأن العبقرية ليست هبة بل المخرج الذي تخترعه في حالات اليأس، ومعرفة الخيار الذي يقوم به الكاتب بشأن حياته ومعنى الكون حتّى في السمات الشكلية لأسلوبه وكتابته، وفي بنية الصور التي يبدعها، وخصوصية أذواقه. لقد أردت أن أستعيد بالتفصيل قصة انعتاق».

جينيه جرأة. لا ريب أنه قادر على المديح، بالإضافة إلى التوضيح، كما في ذلك التعليق المنصف تماماً ومفاده أن الأسلوب في رواية **سيدة الأزهار**، وهي قصيدة حلم، قصيدة التفاهة، يشوبه بصورة طفيفة جداً شيء من التساهل الاستمنائي، إنها لا تتمتع بالنبرة الروحانية التي تميز الأعمال اللاحقة. يتفوه سارتر بالكثير من الآراء السخيفة والسطحية في **القديس جينيه**، إلا أن كلّ شيء حقيقي وجدير بالاهتمام يمكن أن يقال عن جينيه موجود بين دفتي هذا الكتاب أيضاً.

إنّه كتاب هام كذلك لفهم سارتر أفضل فهم، فبعد **الكائن والعدم**، وقف سارتر على مفترق طرق. كان بوسعه أن ينتقل من الفلسفة وعلم النفس إلى الأخلاق، أو كان بوسعه أن ينتقل من الفلسفة وعلم النفس إلى السياسة، إلى نظرية تحرّك الجماعة والتاريخ. وكما يعلم الجميع، ويأسف الكثيرون، فقد اختار سارتر الطريق الثاني؛ فأسفر ذلك عن **نقد الفكر الجدلي** الذي صدر عام 1960. أما **القديس جينيه** فهو مبادرته المعقدة صوب الاتجاه الذي لم يسلكه.

من بين كلّ الفلاسفة الذين ينتمون إلى التراث الهيغلي (وأضم إليهم هايدغر)، سارتر هو الذي أدرك الجدلية بين الذات والآخر في ظاهراتية الفكر لهيغل بأكثر الأساليب تشويقاً وقابلية للاستعمال. ولكن سارتر ليس ببساطة هيغل مضافاً إليه معرفة بشهوة الجسد، بالقدر نفسه الذي لا يستحق فيه أن يُختزل إلى التلميذ الفرنسي لهايدغر. مما لا شكّ فيه أن **الكائن والعدم**، أعظم مؤلّفات سارتر، يدين كثيراً للغة هيغل وهوسرل وهايدغر وللمسائل التي طرحوها. غير أن مقصده يختلف اختلافاً جوهرياً عن مقصدهم، فعمل سارتر ليس تأملياً بل نابعاً من إلحاح نفسي عظيم. وتقدّم **الغثيان**، روايته

السابقة للحرب، المفتاح لمجمل أعماله حقاً، فقد ذكرت فيها المسألة الجوهرية لإمكانية استيعاب العالم بحقيقته العارية المنفِّرة، والقذرة، والخاوية، والمادية المتطفلة، وهي المسألة التي تحرّك كلّ كتابات سارتر. ويشكل كتاب **الكائن والعدم** محاولة لتطوير لغة من أجل التعاطي مع ضمير يعذبه الاشمئزاز ولتدوين أفعاله، وهذا الاشمئزاز، ذلك الاختبار لتفاهة الأشياء والقيم الأخلاقية، عبارة عن أزمة نفسية ومسألة ميتافيزيقية في آن معاً.

والحل الذي يراه سارتر ذو صلة أكيدة ووثيقة بالموضوع، فالتهام الكون، وهو الطقس الفلسفي المعروف بأكل الكون، يناظر التهام البشرية، وهو الطقس البدائي المعروف بالآدمية أو أكل لحم البشر. تنطلق السمة المميزة للتقليد الفلسفي الذي يعتبر سارتر وريثاً له من الوعي بوصفه المعطى الوحيد. والحل الذي يقترحه سارتر لخوف الوعي في مواجهة الواقع الشرس للأشياء هو التهام الكون، التهام الوعي للكون. وبصورة أكثر دقة، يفهم الوعي على أنه تكوين ـ الكون، والتهام ـ الكون. ويجري تحليل كلّ العلاقات ـ ولا سيما الإيروتيكية منها في أكثر الفقرات تألقاً من **الكائن والعدم** ـ كأفعال للوعي، كاستحواذات على الآخر في التحديد الذاتي اللامتناهي للذات.

في **الكائن والعدم**، يتجلى سارتر كعالم نفساني من الطراز الرفيع يضاهي دوستويفسكي ونيتشه وفرويد، ومحط اهتمامه في دراسته عن بودلير هو تحليل أعمال بودلير وسيرته بوصفها نصوصاً متعادلة من الناحية الأعراضية، تميط اللثام عن سمات نفسية أساسية. إن ما يجعل كتاب **القديس جينيه** أجدر بالاهتمام من الدراسة حول بودلير (على الرغم من كونه يستعصي أكثر على التعامل كذلك) أن سارتر قد ذهب من خلال تحليل جينيه، أبعد من مفهوم الفعل كنمط

من حفظ الذات نفسانياً. من خلال جينيه، استشف سارتر شيئاً من استقلالية الجمالية. وبصورة أدق، أعاد إثبات الصلة بين البعد الجمالي والحرية التي ناقشها كانط بصورة مغايرة. وتجدر الإشارة إلى أن الفنان الذي هو موضوع **القديس جينيه** لم يخضع للدراسة النفسية، فقد جرى تأويل أعمال جينيه من زاوية طقس مخلِّص، وكاحتفال للوعي، وكون هذا الاحتفال استمنائياً بالدرجة الأولى مناسب على نحو يدعو للاستغراب، فاستناداً إلى الفلسفة الأوروبية منذ ديكارت، كان خلق الكون هو النشاط الأساسي للوعي، وها هو أحد الديكارتيين يقوم بتأويل خلق الكون على أنه شكل من إنجاب الكون لنفسه من الاستمناء.

يصف سارتر، وهو على صواب في هذا الوصف، **طقوس جنائزية،** أكثر كتب جينيه طموحاً من الناحية الروحانية، على أنه «جهد هائل من التحول». يروي جينيه كيف قام بتحويل الكون بأسره إلى جسد جان ديكارنان، عشيقه الراحل، وتحويل ذلك الجسد الشاب إلى قضيبه الخاص. ويلاحظ سارتر: «لقد حلم الماركيز دو ساد بإخماد نيران (إتنا) بسائله المنوي، ولكن جنون جينيه يذهب أبعد من ذلك: إنّه يستمني الكون». ولعل استمناء الكون هو ما تدور حوله كلّ فلسفة وكل فكر تجريدي: إنّها لذة حادة إنما لا تقبل المؤانسة، ولا بدّ من تكرارها مرة تلو أخرى. إنّه وصف موفق بالأحرى، على أي حال، لظاهراتية الوعي عند سارتر، ووصف منصف تماماً بالتأكيد لما هو عليه جينيه.

[1963]

ناتالي ساروت(*) والرواية

اجتاح نمط جديد من التعليمية الوعظية مجال الفنون، وكان ذلك بالتأكيد عنصر «الحداثة» في الفن. تتمحور العقيدة المركزية لهذا النمط حول ضرورة تطور الفن، وتتمثل نتيجته في الأثر الفني الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى السعي للإرتقاء بتاريخ النوع الأدبي، والمباشرة بالعمل على مسائل التقنيات الروائية. وتعبر الصورة العسكرية للطليعة والمؤخرة(**) أفضل تعبير عن هذه النزعة التعليمية الجديدة. إن الفن هو الجيش الذي يتقدم الإدراك الإنساني بواسطته تقدّماً عنيداً نحو المستقبل، بمساعدة تقنيات تتميز على الدوام بجدتها وضخامتها. إن هذه العلاقة السلبية أساساً بين الموهبة الفردية والتراث التي تؤدي إلى التقادم الحثيث والمبيَّت لِكُلّ مادة تقنية جديدة، ولكل استعمال جديد للمواد، قد تغلبت على مفهوم الفن المانح للمتعة المألوفة، وأنتجت جملة من الأعمال الروائية التي تتسم أساساً بطابعها التعليمي والإرشادي. وكما بات معلوماً للجميع، لم

(*) Nathalie Sarraute (1900 ـ 1999): كاتبة فرنسية من رواد الرواية الجديدة ومنظريها، رفضت الدراسة النفسية التقليدية في الرواية، وتحرت في رواياتها الحواس الناشئة، وأبسط الاختلاجات النفسية.

(**) avant-garde وarrière-garde (بالفرنسية في النصّ الأصلي).

يكن مقصد لوحة دوشان، «امرأة عارية تنزل السلم»، تجسيد أي شيء، وأقله امرأة عارية تنزل السلم، بقدر ما كان مقصدها أن تقدّم درساً في كيفية تحطيم الأشكال الطبيعية إلى سلسلة من المسطحات الحركية. وكان المقصد من الأعمال النثرية لستاين وبيكيت إظهار كيفية إعادة توظيف البيان، وعلامات الوقف، وبناء الجملة، والنظام السردي من أجل التعبير عن حالات لا شخصية متواصلة من الوعي. كما أنَّ مقصد موسيقى فيبرن وبوليز على سبيل المثال إظهار كيفية تطوير الوظيفة الإيقاعية للصمت والدور الهيكلي للألوان النغمية.

لقد كان انتصار النزعة التعليمية الحديثة أكثر ما يكون اكتمالاً في مجالي الموسيقى والرسم حيث تحظى بالاحترام تلك الأعمال التي لا تمنح الكثير من المتعة لدى سماعها أو مشاهدتها للمرة الأولى (إلا لجمهور محدود ومتدرب)، ولكنها تحقق تقدّماً هائلاً في الثورات التقنية التي شهدها هذا الفن وذاك. والرواية، بالمقارنة مع الموسيقى والرسم، على غرار السينما، تتلكأ في الخطوط الخلفية لساحة المعركة. لم يكتسح جسمٌ من الروايات «الصعبة» التي تتسنى مقارنتها بالرسم التعبيري التجريدي والموسيقى الملموسة نطاق القصص الخيالية المحترمة نقدياً، بل على العكس، فمعظم المجازفات الشجاعة القليلة للرواية على جبهة الحداثة تبقى هناك في عزلة. وبعد بضعة أعوام، تبدو هذه المجازفات اصطلاحية فحسب، إذ لا جنود ساروا وراء ضابطهم الشجاع وآزروه. والروايات الشبيهة من حيث صعوبتها وقيمتها بألحان جيان ـ كارلو مينوتي ولوحات برنار بوفيه، تحظى بأسمى آيات التقدير لدى النقاد. وتجدرالإشارة إلى أن سهولة الاستيعاب والافتقار إلى الدقة اللذين يسببان الحرج في الموسيقى والرسم لا يسببان الحرج في الرواية التي تبقى دون مساومة في المؤخرة.

إلا أنه ما من نوع أدبي بحاجة ماسة إلى المراجعة والتجديد المستدامين أكثر من الرواية سواء أكانت شكلاً فنياً ينتمي إلى الطبقة الوسطى أم لا، فالرواية (إلى جانب الأوبرا) هي نموذج الشكل الفني في القرن التاسع عشر الذي يعبر خير تعبير عن كامل مفهوم تلك الفترة الدنيوي عن الواقع، وافتقاره إلى الروحانية الطموحة حقاً، واكتشافه «للشائق» (أي الشائع، غير الجوهري، العرضي، الموجز، والعابر)، وتأكيده على ما اعتبره سيوران «القدر بالحروف الصغيرة». والرواية، كما لا يمل جميع النقاد الذين يمدحونها من تذكيرنا وتقريعهم الكتاب المعاصرين الذين ينحرفون عنها، تعنى بالإنسان في المجتمع؛ أنّها تجسد شريحة من العالم وتضع «شخصياتها» ضمن هذا العالم. بوسع المرء بالطبع أن يتعاطى مع الرواية على أنها خليفة الملحمة والقصة التشردية(*)، ولكن الجميع يعلم أن هذه الوراثة سطحية. إن ما يحرك الرواية مفقود تماماً في هذين الشكلين السرديين القديمين ألا وهو اكتشاف علم النفس، ونقل الدوافع إلى «تجارب». لقد جعل هذا الشغف بتوثيق «التجربة»، وبالوقائع من الرواية أكثر الأشكال الفنية انفتاحاً، فَكُلّ شكل فني يختزن معياراً ضمنياً حول الراقي والمبتذل إلا الرواية التي بوسعها أن تكيف أي مستوى لغوي، وأي حبكة، وأي أفكار أو معلومات. ولذلك، بالطبع، كان إلغاؤها المحتمل كشكل فني رصين، فعاجلاً أم آجلاً، لم يعد بالإمكان التوقع من قراء مميزين أن يبدوا اهتماماً «بقصة» مسلية أخرى، وبنصف دستة من الحيوات الخاصة الأخرى التي تنتظر التحري (فقد

(*) Picaresque Tale: القصص والروايات التي شاعت بإسبانيا في أواخر القرن السادس عشر. وكانت هذه القصص تحكي بضمير المتكلم مغامرات ونوادر لا يربط بينها سوى وجود شخصية مشتركة هي الراوي والبطل المحتال المتشرد. وقد شاع هذا النوع بجميع آداب أوروبا في القرن الثامن عشر بوصفه مقدمة لظهور الرواية النثرية بمفهومها الحديث.

تبين لهم أن الأفلام السينمائية تفعل ذلك بمزيد من الحرية والزخم). وفي حين تحررت الموسيقى والفنون التشكيلية والشعر بمشقة من العقائد غير الملائمة «لواقعية» القرن التاسع عشر، بفضل التزامها الشغوف بفكرة التقدّم في الفن، وسعيها المحموم لعبارات اصطلاحية ولمواد جديدة، أثبتت الرواية أنها غير قادرة على استيعاب كلّ ما ابتدع باسمها في القرن العشرين من أعمال تتميز بجودتها الحقيقية وطموحها الروحي. لقد انحدرت إلى مستوى شكل فني تشوبه السطحية بعمق، إن لم نقل إلى غير رجعة.

حين يفكر بالمرء بعمالقة أمثال بروست، وجويس، وجيد في **لافكاديو**، وكافكا، وهيسه في **ذئب السهوب**، أو بأدباء أقل منهم مقاماً إنما لا تنقصهم البراعة رغم ذلك أمثال ماتشادو دي أسيس، وسفيفو وولف، وشتاين، وناثانيال وست في بداياته، وسيلين، ونابوكوف، وباسترناك في بداياته، ودجونا بارنز في **غابة الليل**، وبيكيت (على سبيل المثال لا الحصر)، يخطر بباله كتاب يختتمون ولا يفتتحون، لا يمكن للمرء أن يتعلم منهم أو أن يقلدهم؛ وإذا قلدهم، يجازف بتكرار ما فعلوه بِكُلّ بساطة. يتردد المرء في لوم النقاد أو مديحهم حيال أي شيء قد يحصل في شكل فني سواء أكان جيداً أم سيئاً. ولكن من الصعب ألا يستنتج المرء بأن ما افتقرت إليه الرواية، وما يجب أن تتمتع به ليكتب لها البقاء كشكل فني رصين على الأعم الغالب (أي في مقابل النتف المتفرقة)، لا يبتعد بمسافة ثابتة عن بداياتها في القرن التاسع عشر (الازدهار العظيم للنقد الأدبي في إنجلترا والولايات المتحدة في السنوات الثلاثين الأخيرة الذي بدأ بنقد الشعر، ثمّ انتقل إلى الرواية، لا يحتوي بالتحديد على مثل إعادة التقييم تلك. إنّه نقد ساذج فلسفياً لا يسائل هيبة «الواقعية» ولا ينتقدها).

سوف يترتب على بلوغ الرواية سنّ الرشد الالتزام بشتى أنواع المفاهيم الخاضعة للمساءلة مثل فكرة «التقدّم» في الفنون والأيديولوجيا الجريئة العدائية التي تعبر عنها استعارة الطليعة. وسوف يحد ذلك من جمهور الرواية لأنه سيتطلب تقبل أنواع جديدة من المتعة ـ مثل متعة حلّ مشكلة ـ يتم الحصول عليها من القصة النثرية وتعلم كيفية الحصول عليها (وقد يعني ذلك مثلاً أنه سيكون علينا القراءة بصوت مسموع وبالعين على حدّ سواء، وسوف يعني ذلك بالتأكيد أنه سيكون علينا توقع قراءة الرواية عدداً من المرات لاستيعابها بالكامل، أو لكي نشعر أننا مؤهلين للحكم عليها. لقد سبق لنا أن تقبلنا فكرة المشاهدة، أو الإصغاء، أو القراءة المتكررة في ما يتعلق بالشعر والرسم والنحت والموسيقى المعاصرة الرصينة). وسوف يجعل ذلك من الذين يرغبون جدياً بممارسة هذا الشكل جماليين واعين لذاتهم، ومستكشفين تعليميين (كلّ الفنانين «الحداثيين» جماليون). هذا الاستسلام في التزام الرواية للسهولة وللتوفر السهل، وهذه الاستمرارية لجمالية لم تعد رائجة، سوف ينتجان بلا شكّ الكثير من الكتب المملة والمدعية؛ وقد يتمنى المرء عودة ذلك الوعي غير الذاتي من جديد، ولكن لا بدّ من دفع الثمن. لا بدّ من حمل القراء على أن يدركوا، بواسطة جيل جديد من النقاد الذين قد يضطرون لتقبل هذه المرحلة الخرقاء التي تعيشها الرواية بشتى أنواع الخطاب الإغوائي والمخادع جزئياً، ضرورة القيام بهذه الخطوة، وخير البر عاجله.

فإلى أن يصبح لدينا تراث روائي «حديث» ورصين ومتواصل، سوف يعمل بعض الروائيين المجازفين في فراغ (ولا يهم ما إذا كان النقاد سيقررون عدم اعتبار هذه الأعمال النثرية روايات، فالتسمية لم تكن عقبة في الرسم أو الموسيقى أو الشعر، على الرغم من كونها

كذلك في النحت، ولذلك، فنحن ننزع حالياً إلى إهمال هذه الكلمة لمصلحة كلمات أخرى مثل «بناء» و«تجميع») وسوف يبقى لدينا جثث ضخمة مثل الدبابات المهملة، تجثم معترضةً المشهد. ولعل أعظم مثال على ذلك رواية **فينيغانز وايك** التي لم تقرأ، وليست قابلة للقراءة إلى حدّ كبير، المتروكة لعناية الفقهاء الأكاديميين الذين قد يفككون رموزها من أجلنا، ولكنهم لن يستطيعوا أن يخبرونا لماذا يجب أن نقرأها أو ماذا بوسعنا أن نتعلم منها. أن يكون جويس قد توقع من قرائه أن يكرسوا حياتهم لهذا الكتاب قد يبدو مطلباً مشيناً، ولكنه مطلب منطقي نظراً للطابع الفريد الذي يتميز به عمله، ومصير الكتاب الأخير لجويس ينبئ بالاستقبال الفاتر لعدد من الكتب التي صدرت بعده بالإنجليزية، الأقل ضخامة إنما المفتقرة مثله للحبكة، وتحضرنا في هذا المقام كتب ستاين، وبيكيت، وباروز مثلاً. لا عجب أن تصمد هذه الكتب كغزوات معزولة صلبة على ساحة معركة قد هدأت هدوءاً مخيفاً.

غير أن هذا الوضع يشهد تبدلاً، على ما يبدو، في الآونة الأخيرة، إذ إن هناك مدرسة كاملة ـ أم علي أن أقول كتيبة؟ ـ من الروايات القيمة والجريئة التي ظهرت في فرنسا، فثمة في الواقع موجتان في هذا البلد، الأولى بقيادة موريس بلانشو وجورج باتاي وبيار كلوسوفسكي؛ وقد كتبت معظم الروايات التي تنتمي إلى هذه الموجة في الأربعينيات ولم تترجم بعد إلى الإنجليزية. أما «الموجة الثانية» الأكثر شهرة والمترجمة بمعظمها، فتتمثل في الروايات التي كتبها في الخمسينيات ميشال بوتور، وآلان روب ـ غرييه، وكلود سيمون، وناتالي ساروت (من بين غيرهم). ويتمتع كلّ هؤلاء الكتاب ـ وهم يختلفون اختلافاً شديداً الواحد عن الآخر في نياتهم وفي ما أنجزوه ـ بالقاسم المشترك التالي: أنّهم يرفضون فكرة «الرواية» التي

تكمن مهمتها في سرد قصة ورسم شخصيات استناداً إلى تقاليد واقعية القرن التاسع عشر، وكل ما يشجبون يتلخص في مفهوم «علم النفس». وسواء حاولوا تجاوز علم النفس بواسطة ظاهراتية هايدغر (العظيمة النفوذ) أو اقتطاعه بواسطة وصف مسلكي خارجي، فالنتائج متشابهة سلبياً على الأقل، وهي تشكل الجسم الأول من الأعمال حول شكل الرواية الذي يعد بإفادتنا حول الأشكال الجديدة التي قد تتخذها الرواية.

لعل الإنجاز الأكثر قيمة الذي خرج من فرنسا حول الرواية كان جسماً كاملاً من النقد الذي ألهمه الروائيون الجدد[*] (وكتبوه هم في بعض الحالات)، والذي يعتبر محاولة جديرة بالاهتمام لتحليل هذا النوع الأدبي منهجياً. وهذا النقد - وتخطر ببالي مقالات موريس بلانشو، ورولان بارت، وأميل ميشال سيوران، وآلان روب - غرييه، وناتالي ساروت، وميشال بوتور، وميشال فوكو، وغيرهم - هو أهم نقد أدبي إلى حدّ بعيد اليوم. ولا شيء يمنع الروائيين في العالم الناطق بالإنجليزية من أن يستمدوا العون من المراجعة البارعة لمقدمات الفن الروائي التي يعرضها هؤلاء النقاد، إنما من القيام بعمل روائي مختلف جداً عن عمل الروائيين الفرنسيين. والسبب الذي قد يجعل هذه المقالات النقدية أكثر قيمة من الروايات أنها تقترح معايير أشمل وأكثر طموحاً من أي إنجاز حققه أي كاتب. (يعترف روب - غرييه مثلاً بأن رواياته تجسيدات غير ملائمة للتشخيصات والتوصيات التي يطرحها في مقالاته النقدية).

(*) ينتمي الروائيون الجدد إلى نزعة أدبية فرنسية ظهرت في الخمسينيات من القرن العشرين وضمت أدباء يرفضون تقاليد وأعراف الرواية الكلاسيكية مثل الراوي الذي يعلم بِكُلّ شيء، ودور الشخصيات ونفسيتها، والتسلسل الزمني للأحداث، وعلاقتها الواقعية المزعومة...إلخ) وشددوا على أهمية التركيز على تقنيات السرد.

وفي هذا السياق، تتجلى عندي أهمية صدور كتاب **عصر الشك** بالإنجليزية(*)، وهو عبارة عن مجموعة مقالات لناتالي ساروت توضح فيها ـ ظاهرياً ـ توضيحاً كاملاً النظرية الكامنة وراء رواياتها[1] وسواء كان المرء يستمتع بروايات ساروت أو يعجب بها (لا أحب منها حقاً سوى **صورة رجل مجهول** و**مرصد الكواكب**)، وسواء أكانت الكاتبة تمارس حقاً ما تعظ به أم لا (وبكُلّ احترام أساسي، أظن أنها لا تفعل)، فمقالاتها تتطرق إلى عدد من الانتقادات الموجهة إلى الرواية التقليدية التي تبدو لي بداية جيدة للمراجعة النظرية التي فات موعدها منذ زمن طويل على هذه الضفة من الأطلسي.

لعل أفضل مقاربة يقوم بها القارئ الناطق بالإنجليزية لإشكالية ساروت هي في مقارنتها ببيانين آخرين حول ما يجب أن تكون عليه الرواية، هما: «السيد بينيت والسيدة براون» لفرجينيا وولف و«الواقعة في القصة» لماري مكارثي. تسخر ساروت من «سذاجة» رفض فرجينيا وولف للمذهب الطبيعي والواقعية الموضوعية، ودعوتها الروائي الحديث لتحري «المواقع القاتمة من علم النفس». ولكن ساروت قاسية كذلك بشأن الموقف الذي تجسده ماري مكارثي في مقالها النقدي، الأمر الذي يمكن اعتباره دفعاً لفرجينيا وولف، ودعوة إلى العودة للفضائل الروائية القديمة التي تقوم على اقتراح عالم حقيقي، وإضفاء معنى احتمال الحقيقة، وبناء شخصيات لا تنسى.

(*) عنوان الكتاب الأصلي *L'Ere du soupçon* (1956)، وتنتقد فيه ساروت التقاليد الروائية الكلاسيكية، وتصف الطابع التجديدي لروايات فرجينيا وولف، وفرانتز كافكا، ومارسيل بروست، وجيمس جويس، ودستويفسكي، وقد جعل منها هذا الكتاب إحدى الشخصيات البارزة في حركة الرواية الجديدة.

(1) Nathalie Sarraute, *The Age of Suspicion; Essays on the Novel*, Translated by Maria Jolas (New York: Braziller, 1963).

إن هجوم ساروت على الواقعية مقنع، فالواقع ليس واضحاً جلياً إلى هذا الحد، والحياة لا تشبه الحياة، والاعتراف المريح المباشر الذي يحدثه هذا الشبه بالحياة مريب، ولا بدّ أن يكون مريباً (عبقرية هذا العصر، كما تقول ساروت، هي الريبة، أو إن لم تكن عبقريته فهي على الأقل رذيلته الماثلة باستمرار). إنني أتعاطف من كلّ قلبي مع ما تعترض عليه في الرواية القديمة الطراز: فحين أعدت في الآونة الأخيرة قراءة روايتي **دار الغرور وآل بادن بروكس**(*)، جفلتُ بغض النظر عن روعتهما. لم أتحمل الكاتب الكلي القدرة الذي يبين لي أن تلك هي الحياة، ويستثير شفقتي ويستدر دموعي، بسخريته الجموحة ومظهره الواثق من معرفة شخصياته تمام المعرفة، ويحملني، أنا القارئة، على الإحساس بأنّني أعرفها كذلك. لم أعد أثق بالروايات التي ترضي تماماً شغفي بأن أفهم. وساروت على صواب كذلك حين ترى أن الآلية التقليدية التي تلجأ إليها الرواية لتأثيث مشهد ووصف الشخصيات والتحرّك حولها، لا تبرر نفسها، فمن يكترث حقاً لأثاث غرفة فلان أو علان، أو ما إذا أشعل سيجارة، أو ارتدى بدلة رمادية، أو أزاح غطاء الآلة الكاتبة بعد أن جلس، وقبل أن يدخل ورقة فيها؟ لقد أظهرت الأفلام السينمائية العظيمة أن السينما يمكن أن تحيق بالفعل الجسدي الخالص ـ سواء أكان زائلاً أم على نطاق ضيق مثل تبديل الباروكة في فيلم **المغامرة**، أم بارزاً مثل التوغل في الغابة في فيلم **الاستعراض الكبير**(**) ـ وبشيء من

(*) *Vanity Fair* (1847): رواية للكاتب البريطاني وليم ثاكري، و *The Buddenbrooks* (1901)، رواية للكاتب الألماني توماس مان.

(**) *The Big Parade* (1925)، فيلم أمريكي للمخرج كينغ فيدور (King Vidor).

السحر المباشر أكثر مما تقوى الكلمات أن تفعله أبداً، مع كونه أكثر اقتصاداً كذلك.

إلا أن الأكثر تعقيداً وإثارة للجدل هو إصرار ساروت على أن التحليل النفسي في الرواية متقادم ومضلل كذلك. تقول ساروت: «كلمة «علم نفس» كلمة لا يسمعها أي كاتب معاصر في ما يتعلق به بدون أن يشيح النظر ويحمر وجهه خجلاً». وتعني بعلم النفس في الرواية وولف وجويس وبروست الذين تتحرى رواياتهم طبقة سفلية من الأفكار والمشاعر المتوارية تحت الأفعال يستبدل وصفها الاهتمام بالشخصية والحبكة. وتلاحظ ساروت أن كلّ جويس النابع من تلك الأعماق كان دفقاً لا ينقطع من المفردات، وأن بروست بدوره أخفق؛ ففي نهاية المطاف، تعيد التشريحات النفسية المعقدة التي يقوم بها بروست تكوين نفسها في شخصيات واقعية «يتعرف فيها» القارئ المتمرس «مباشرة على رجل ثري من علية القوم مغرم بسيدة محتجزة، وعلى طبيب بارز، غريب الأطوار، وساذج، وعلى بورجوازية محدثة النعمة أو«سيدة عظيمة» متكبرة، سرعان ما سيتخذون جميعاً أماكنهم في المجموعة الهائلة من الشخصيات الخيالية التي تسكن متحفه الخيالي».

في الواقع، ليست روايات ساروت مختلفة جداً عن روايات جويس (وروايات وولف) كما تعتقد، ورفضها لعلم النفس ليس قاطعاً إلى هذا الحد. إن ما تريده هو الجانب النفسي تحديداً إنما (وهذا أساس شكواها من بروست) بدون إمكانية تحويل ذلك إلى «شخصية» و«حبكة». إنّها ضدّ التشريح النفسي لأن ذلك يفترض وجود جسم للتشريح. إنّها ضدّ دراسة نفسية مؤقتة، وضد دراسة نفسية بوصفها وسيلة جديدة للغاية القديمة، فلا يجب أن يكون استعمال المجهر النفسي متقطعاً بل مجرد أداة للمضي قدماً في

الحبكة. ويعني ذلك تحويلاً جذرياً للرواية، فليس على الروائي ألا يروي قصة فحسب إنما عليه ألا يلهي القارئ بأحداث مبتذلة مثل جريمة أو حبّ جارف، فكلما كان الحدث موجزاً وأقل إثارة، كان ذلك أفضل (وعلى هذا النحو، تقوم رواية **مارتورو** على اجترارات شاب مجهول الاسم، مهندس ديكور، وعن العمة الفنانة، والعم رجل الأعمال الثري الذي يعيش معهم، وعن رجل أكبر سناً، رقيق الحال اسمه مارتورو، وحول الأسباب والظروف التي يشعر فيها بأنه يخضع لقوة شخصيتهما، والأشياء التي يحيطان بها نفسيهما. ويشكل مشروع العمة والعم بشراء بيت في الريف «الحدث» الوحيد في الرواية، ولئن حامت الشكوك لفترة حول احتيال مارتورو على العم في مسألة شراء البيت، يستطيع المرء أن يراهن بأن كلّ الشكوك سوف تتبدد في النهاية. أما في رواية **مرصد الكواكب**، فيحدث أمر ما، فالبطل، وهو شاب يريد تسلق السلم الاجتماعي، ويسعى بلا خجل إلى دخول دائرة معارف كاتبة ثرية وتافهة وشهيرة، يفلح فعلاً في سلب عمته المغفلة والساذجة شقتها المؤلّفة من خمس غرف. ولكن شخصيات ساروت لا تقدّم حقاً على أي فعل. إنّها تخطط، وترتجف، وترتعد تحت تأثير تفاصيل الحياة اليومية. وتشكل هذه التمهيدات والتلمسات نحو الفعل الموضوع الحقيقي لرواياتها بما أن التحليل خارجي - أي إن المؤلّف المتكلم والمفسر خارج الرواية - فروايات ساروت مكتوبة منطقياً بصٰيغة المتكلم فقط، حتّى حين تلجأ التأملات الباطنية إلى ضميري الغائب «هي» و«هو».

تقترح ساروت رواية مكتوبة على شكل مناجاة متواصلة، يكون فيها الحوار بين الشخصيات امتداداً وظيفياً للمناجاة، والخطاب «الحقيقي» استمراراً للخطاب الصامت. وهي تدعو هذا النوع من الحوار «الحادثة الثانوية». إنّه يشبه الحوار المسرحي من حيثُ إنَّ

الكاتب لا يتدخل أو يقوم بالتأويل، إنما، وخلافاً للحوار المسرحي، هو حوار متجزئ أو منسوب إلى شخصيات منفصلة بوضوح. (وهي تلجأ إلى مفردات حادة ولاذعة بشكل خاص حول الصرير الذي يشوب بعض العبارات مثل قال، أجابت، صرح فلان أو فلانة التي تحفل بها معظم الروايات). على الحوار أن «يصبح نابضاً بالحياة ومفعماً بتلك الحركات الداخلية الصغيرة التي تدفعه وتبسطه». على الرواية أن تتنكر لوسيلة الدراسة النفسية التقليدية ـ الاستبطان ـ وتلجأ عوضاً عنها إلى الانغمار. عليها أن تغوص بالقارئ «داخل مجرى تلك المسرحيات الجوانية التي لم يتسع لبروست الوقت إلا للحصول على لمحة جوية سريعة عنها، ولم يرصد بشأنها سوى الخطوط العريضة الجامدة ويعيد تجسيدها». على الرواية أن تسجل بدون تعليق الاتصال المباشر والحسي الخالص مع الأشياء والأشخاص التي تختبرها «أنا» الروائي. على الرواية، إذ تحجم عن إبداع أي تشابه (تفوض ساروت ذلك للسينما)، أن تصون وتروج «لعنصر الحيرة والاستغلاق والغموض ذاك الذي تتسم به الأفعال على الدوام بالنسبة إلى من يعيشها».

في البرنامج الذي تقترحه ساروت للرواية، ثمة جانب منعش يشدد على الاحترام اللامتناهي لتعقيد المشاعر والأحاسيس البشرية. ولكن حجتها مشوبة في نظري بشيء من اللين لأنها تستند إلى تشخيص للدراسة النفسية عقائدي إلى حدّ الغلو في علاجه وملتبس في آن معاً. إن النظرة التي ترى أن «جهود هنري جايمس أو بروست لتحليل المفاصل الدقيقة في آلياتنا الداخلية» كما لو أنّها تستخدم معولاً ورفشاً، تتمتع بمعايير مذهلة من الرقي النفسي في الحقيقة، فمن سيعارض ساروت حيت تصف المشاعر على أنها حشد متحرك هائل يمكن أن نجد فيه أي شيء؛ أو حين تصرح بأن لا نظرية،

وأقلها شيفرة، مثل التحليل النفسي، يمكن أن تعطي فكرة عن كلّ حركاته؟ ولكن ساروت تهاجم الدراسة النفسية في الرواية فقط لصالح تقنية وصف نفسي أفضل وأكثر دقة.

إن آراءها حول تعقيد المشاعر والأحاسيس شيء، والبرنامج الذي تقترحه للرواية شيء آخر. لا ريب أن كلّ الأوصاف المتعلّقة بالدوافع تنزع إلى التبسيط. ولكن، مع الإقرار بذلك، يبقى العديد من الخيارات المتوافرة للروائي إلى جانب البحث عن أسلوب أكثر رقياً ومجهرية في تجسيد الدوافع. إنني متأكدة بأن بعض أنواع النظرات الشاملة مثلاً ـ تلك التي تقلل من تفاصيل المشاعر ملائم على الأقل للمشكلة التي تطرحها ساروت بقدر تقنية الحوار والسرد التي تعتبرها النتيجة المنطقية لنقدها. مهما كانت الشخصية (كما تصرّ ساروت) محيطاً، وملتقى لتيارات ومد وجزر، ودوامات، لا أرى القيمة المتميزة للانغمار. للسباحة تحت الماء موقعها، وكذلك القول بالنسبة إلى خرائطية المحيط، وهو ما ترفضه ساروت بازدراء، وتعتبره «نظرة جوية»، فالإنسان مخلوق معد للعيش على السطح؛ وهو حين يعيش في الأعماق، سواء كانت برية، بحرية أو نفسية، فإنما على مسوؤليته. لا أشاطر ازدراءها للمجهود الذي يبذله الروائي من أجل تحويل الأعماق المائية العديمة الشكل للتجربة إلى شيء جامد، وفرض ملامح عريضة، وإضفاء شكل ثابت وجسد حيّ على العالم. أما أن القيام بذلك بالأساليب القديمة مملٌّ فغني عن القول، ولكني لا أوافقها الرأي بأنه لا يجب القيام بذلك على الإطلاق.

تدعو ساروت الكاتب إلى مقاومة الرغبة بتسلية معاصريه، وبإصلاحهم، وتعليمهم، أو النضال من أجل تحررهم؛ وببساطة، بدون تشذيب أو تمليس أو تجاوز للتناقضات، وإلى عرض «الواقع» (وهذا التعبير لساروت)، كما يراه، بقدر ما يستطيع من الصدق

والحصافة. لن أناقش في هذا المجال ما إذا كان على الرواية أن تسلي وتصلح أو تعلم (ولم لا تفعل ذلك ما دامت تبرر نفسها كعمل فني؟) إنما سأشير فقط إلى نوعية التعريف المتحيّز الذي تقترحه للواقع. إن الواقع، بالنسبة إلى ساروت، هو واقع متحرر من «الأفكار المسبقة والصور الجاهزة التي تقوم بتعليبه». إنّه نقيض «الواقع السطحي الذي يتسنى لأي كان أن يراه بسهولة، والذي يلجأ إليه الجميع لافتقارهم إلى ما هو أفضل». وترى ساروت أن على الكاتب، لكي يكون على تماس مع الواقع، أن «يتوصل إلى أمر غير معروف أبداً يبدو له أنه أول من لمحه».

ولكن ما الغرض من هذه المضاعفة للواقع؟ في الحقيقة، كان على ساروت أن تعتمد صيغة الجمع بدلاً من صيغة المفرد للحديث عن الواقع. فلو توجب على كلّ كاتب «تسليط الضوء على هذه الجزء من الواقع الذي يخصه» ـ وبما أن كلّ الحيتان وأسماك القرش قد جرى تصنيفها، فهي تسعى وراء فصيلة جديدة من العوالق(*) ـ لكان الكاتب ليس صانع أجزاء فحسب بل محكوماً بأن يكون دليلاً فقط لما هو فريد في ذاتيته. عندما يصل إلى الحلبة الأدبية حاملاً وعاءه من العينات البحرية الدقيقة، إنما غير المصنفة بعد، فهل نحن سنرحب به باسم العلم؟ (الكاتب بوصفه بيولوجياً بحرياً)، أم باسم الرياضة (الكاتب بوصفه غطاساً في أعماق البحار). ولماذا يستحق جمهوراً؟ وكم جزءاً من الواقع يحتاج قراء الروايات؟

لقد ضيقت ساروت حجتها وخاطرت بالتطرق إلى مفهوم الواقع

(*) اقتبست ناتالي ساروت مفهوم الانتحاء (Tropisme) من علم النبات، وهو عبارة عن اتجاه عضو نباتي إلى جهة ما نتيجة لعوامل طبيعية خارجية كالرياح أو ضوء الشمس مثلاً، لتعبر به عن منهجها في رسم شخصيات الرواية بحيث تسجل عملها واتجاهاتها كنتيجة لتفاعل مباشر مع مؤثرات خارجية عنها.

فيما هي لم تكن بحاجة إلى القيام بذلك. لا بدّ من أن نترك جانباً ولبعض الوقت تلك الاستعارة التي تشّبه العمل الفني كتجسيد للواقع؛ فقد خدمت كثيراً خلال تاريخ تحليل الأعمال الفنية، ولكنها بالكاد تصل اليوم إلى حدود التقصير في الإحاطة بالقضايا الهامة. في العرض الذي تقدّمه ساروت، تؤدي هذه الاستعارة إلى نتيجة مؤسفة تقوم على إضفاء المزيد من الحياة للبدائل العسيرة للذاتية مقابل الموضوعية، للأصل مقابل المسبق والجاهز. لا سبب يبرر عدم قدرة الروائي على القيام بترتيبات وتحولات جديدة لما شاهده الجميع، ويكتفي تحديداً بالأفكار المتصورة مسبقاً والصور الجاهزة.

إن ولاء ساروت لهذا المفهوم الفارغ للواقع (واقع يقع في الأعماق بدلاً من السطح) مسؤول كذلك عن النبرة التي لا ضرورة لقتامتها في بعض نصائحها التحذيرية. كما أنَّ رفضها البارد لإمكانية توفير الكاتب «لمتعة جمالية» لقرائه مجرد كلام، وهو يلحق الإجحاف الشديد بالموقف الذي تجسده هي ببراعة جزئياً. وترى ساروت أن على الكاتب العدول عن «أي رغبة بالكتابة الجميلة لمجرد الاستمتاع بذلك، ليمنح نفسه أو قراءه المتعة الجمالية».
«والأسلوب قادر على توليد الجمال فقط من منطلق أن حركات أي رياضي جميلة؛ فكلما تأقلم الجمال مع هدفه، كان أعظم».
والهدف، كما نذكر، هو تدوين التخوف الفريد الذي يشعر به الكاتب إزاء واقع مجهول. ولكن لا سبب على الإطلاق لمعادلة «المتعة الجمالية» التي على كلّ عمل فني أن يوفرها من حيث المبدأ، مع تصوّر عن أسلوب تافه وزخرفي و«جميل» فقط..
النموذج الذي تقترحه ساروت للرواية هو العلم حقاً أو أفضل من ذلك، الرياضة. والتبرير النهائي لمسعى الروائي كما تميزه ساروت ـ ما يحرر بالنسبة إليها الرواية من كلّ الأهداف الأخلاقية والاجتماعية ـ

هو أن الروائي يسعى وراء الحقيقة (أو جانب منها)، مثل العالم، ووراء التمرين الوظيفي، مثل الرياضي. ولا اعتراض على هذين النموذجين مبدئياً باستثناء دلالتهما بالنسبة إليها، فعلى الرغم من الصواب الجوهري للنقد الذي توجهه ساروت إلى الرواية التقليدية، فهي ما زالت تصور الروائي على أنه يطارد «الحقيقة» و«الواقع».

في نهاية المطاف، لا بدّ من الحكم على بيان ساروت بأنه ينصف الموقف الذي تدافع عنه أقل من الموقف الذي يستحقه. ويمكن العثور على عرض أكثر دقة وحدة في مقالتي روب ـ غرييه(*): «حول مفاهيم عتيقة عديدة» و«الطبيعة، المذهب الإنساني، والمأساة». وقد نشرت هاتان المقالتان عام 1957 و1958 تباعاً، فيما نشرت مقالات ساروت بين عامي 1950 و1955، وجمعت في كتاب عام 1956. وقد ذكر روب ـ غرييه ساروت بطريقة قد تدفع بالمرء للظن أنه نصير لاحق للموقف نفسه. ولكن النقد المعقد الذي يقدمه روب ـ غرييه لمفهومي التراجيديا والمذهب الإنساني، والوضوح المطرد الذي يهدم بواسطته الازدواجية المبتذلة القديمة للشكل مقابل المضمون (رغبته مثلاً بالإعلان أن الرواية، ولكونها تنتمي إلى مجال الفن، لا مضمون لها)، وتلاؤم حسه الجمالي مع المستجدات الروائية التقنية المختلفة للغاية عما اختاره، تضع حججه على مستوى أعلى بكثير من حجج ساروت. تتميز مقالات روب ـ غرييه بجذريتها حقاً، ولو تبنى المرء أحد افتراضاته، لتوصل مباشرة إلى الاقتناع بما يقوله. أما مقالات ساروت، وعلى الرغم من فائدتها لأنها تعرّف

(*) Alain Robbe-Grillet (1922 ـ): كاتب ومنظر فرنسي (**من أجل رواية جديدة**، 1963) وأحد رواد الرواية الجديدة. ترفض رواياته الدراسة النفسية التقليدية وتضع الإنسان أمام واقع غامض.

الجمهور الناطق بالإنجليزية والمتعلم بالنقد الهام للرواية التقليدية الذي انطلق في فرنسا، فإنه ينتهي بها المطاف إلى الاحتفاظ بخط الرجعة والتسوية.

مما لا شكّ فيه أن الكثير من الناس سوف يشعرون بأن آفاق الرواية التي أسس لها النقاد الفرنسيون كئيبة بالأحرى؛ وسوف يتمنون أن تذهب جيوش الفن للقتال على جبهات أخرى، وتترك الرواية وشأنها. (وفي إطار هذا المزاج نفسه، يتمنى بعضنا لو إننا نتمتع بقدر أقل بكثير من الوعي الذاتي النفسي المؤلم الذي هو عبء على كاهل المثقفين في عصرنا). غير أن الرواية، بوصفها شكلاً فنياً، ليس أمامها ما تخسره، وأمامها كلّ ما بوسعها أن تكسبه، بالانضمام إلى الثورة التي سبق لها أن اكتسحت معظم الفنون الأخرى. لقد آن الأوان لكي تصبح الرواية ما هي ليست عليه، في إنجلترا وأمريكا، مع استثناءات نادرة وغير ذات صلة، أي شكلاً فنياً يمكن أن يأخذه على محمل الجد كلّ الناس الذين يتحلون بذوق رصين ومرهف في الفنون الأخرى.

[1963، وخضع للمراجعة عام 1965]

III

إيونسكو(*)

من الملائم أن يكون كاتب مسرحي تُجسّد أفضل أعماله التفاهة، قد أصدر كتاباً عن المسرح يحفل بالتفاهات[1]. وها إنّني أقتبس منها عشوائياً ما يلي:

النزعة التعليمية هي أولاً موقف ذهني وتعبير عن إرادة الهيمنة.

العمل الفني هو أولاً مغامرة ذهنية.

قال بعضهم إن رواية بناة الإمبراطورية لبوريس فيان قد استلهمت مسرحيتي أميدي. في الواقع، لا أحد يستلهم أحداً ما خلا نفسه وقلقه.

إنني ألاحظ أزمة فكرية تتجلى في أزمة لغة، فالكلمات لم تعد تعني شيئاً بعد اليوم.

(*) Eugene Ionesco (1909 ـ 1994): كاتب مسرحي فرنسي من أصل روماني من رواد مسرح العبث أو اللامعقول. تدين مسرحياته عبثية الوجود والعلاقات الاجتماعية من خلال عالم يقوم على المحاكاة والرمزية.

(1) Eugène Ionesco, *Notes and Counter Notes; Writings on the Theatre*, Translated from the French by Donald Watson (New York: Grove Press, [1964]).

لم يستطع أي مجتمع أن يقضي على الحزن البشري، لا يستطيع أي نظام سياسي أن يخلصنا من ألم العيش من خوفنا من الموت من عطشنا للمطلق.

ماذا بوسع المرء أن يفعل برأي يتميز في آن معاً بتعجرفه وغثاثته؟ وكما لو أن هذا لا يكفي، فمقالات إيونسكو مثقلة بالتفسير الذاتي الفائض والغرور المعسول. ومرة أخرى، أقتبس عشوائياً من الكتاب نفسه:

بوسعي التأكيد إنّني لم أتأثر لا بالجمهور ولا بالنقاد.
لعلني أكترث بالمجتمع رغماً عني.
معي تنبع كلّ مسرحية من تحليل ذاتي.
لست منظراً عقائدياً لإنّني صريح وموضوعي.

لا يجدر بالعالم أن يثير اهتمامي كلّ هذا الاهتمام، ولكني في الواقع مهووس به.

إلى آخره.. إلى آخره. تقدّم مقالات إيونسكو عن المسرح قدراً لا بأس به من هذه الفكاهة التي من المفترض أنها لا واعية.

لا ريب أن ثمة أفكاراً في كتاب **ملاحظات وملاحظات مضادة** يستحق أن يتناولها المرء بجدية، ولو أن لا فكرة من هذه الأفكار تتميز بأنها من إبداع إيونسكو، ومنها فكرة المسرح بوصفه أداة تنشط الإحساس بالواقع من خلال تبديل موقع الواقعي. لا تدعو مثل هذه الوظيفة للمسرح صراحة إلى تمثيل مسرحي جديد فحسب بل إلى جسم جديد من الأعمال المسرحية. لقد أطلق أرتو(*) في كتابه **المسرح وبديله**، وهو أجرأ وأعمق بيان للمسرح الحديث مناشدته:

(*) Antonin Artaud (1896 ـ 1948): كاتب فرنسي وشاعر سوريالي كان له تأثير كبير على الأدب الحديث بفضل مفهوم «مسرح القسوة» الذي وضعه في كتابه **المسرح وبديله** (1938).

«كفى روائع». وعلى غرار أرتو، يهزأ إيونسكو بالمسرح «الأدبي» القديم: إنّه يحبّ قراءة شكسبير وكلايست ولكنه لا يحبّ مشاهدة مسرحياتهما على الخشبة. فيما يشعره كلّ من كورناي، وموليير، وإيبسن، وسترندبرغ، وبيرانديللو، وجيرودو، ومن شاكلهم، بالملل في الحالتين. ولئن كان لا بدّ بالمطلق من عرض المسرحيات القديمة الطراز على الخشبة، فإيونسكو يقترح (كما فعل أرتو) اعتماد حيلة تقوم على أن يمثل المرء «عكس» النصّ، أي أن يحول إنتاجاً رصيناً ورسمياً إلى نصّ عبثي وجموح وهزلي، أو يتناول نصاً مهيباً بذهنية تهريجية. إلى جانب رفض المسرح الأدبي، أي مسرح الحبكة والشخصية الواحدة، يدعو إيونسكو إلى التحاشي الصارم لِكُلّ الجوانب النفسية لأن علم النفس يعني «الواقعية»، والواقعية مملة، وتعوق جموح الخيال. ويسمح رفض إيونسكو لعلم النفس بإحياء وسيلة شائعة في كلّ التقاليد المسرحية غير الواقعية (إنّها معادلة للجبهية في الفن الساذج حيث تدير الشخصيات وجهها إلى النظارة (بدلاً من مواجهة بعضها بعضاً)، وتذكر أسماءها، وهويتها، وعاداتها، وأذواقها، وأفعالها. كلّ ذلك مألوف بالطبع: إنّه الأسلوب الحديث المكرس في المسرح. تجدر الإشارة إلى أن معظم الأفكار الجديرة بالاهتمام في كتاب **ملاحظات وملاحظات مضادة** مستقى من أرتو؛ أو بالأحرى، أن أرتو قد بعث، وأصبح جذاباً ومقبولاً؛ أرتو بدون أحقاده، أرتو بدون جنونه. يكاد إيونسكو يتميز في بعض الملاحظات التي يدلي بها عن الفكاهة التي يفهمها كما لم يفهمها على الإطلاق أرتو المسكين المجنون. لقد شدد مفهوم أرتو حول مسرح القسوة على السجلات الأكثر قتامة للفانتازيا من خلال عروض محمومة، وأفعال ميلودرامية، وتجليات دموية، وصراخ، وانفعالات. وإذ اعتبر أن أي مأساة قد تتحول إلى ملهاة بمجرد تسريع إيقاعها، كرّس إيونسكو نفسه للملهاة العنيفة. بدلاً من القبو أو القصر أو

المعبد أو المرج، يضع مسرحياته في غرفة المعيشة، وميدانه الهزلي هو غثاثة «البيت» وقمعه، سواء كان غرفة العازب، أو مكتب الباحث، أو مخدع الزوجين. سوف يثبت إيونسكو أن الجنون، أي إلغاء الشخصية، كامن تحت أشكال الحياة التقليدية.

غير أن مسرحيات إيونسكو، كما يتراءى لي، لا تحتاج إلى الكثير من الشرح. ولئن رغب أحدهم بالإطلاع على دراسة حول أعماله المسرحية، فعليه بالكتاب الموجز الممتاز الذي ألفه ريتشارد ن. كو عن إيونسكو، والصادر عام 1961، في **سلسلة كتاب ونقاد** الإنجليزية، فهو يقدم دفاعاً أكثر تجانساً وتراصاً عن المسرحيات أكثر من **ملاحظات وملاحظات مضادة** .ليست أهمية حديث إيونسكو عن إيونسكو في نظرية المؤلّف عن المسرح بل في ما يلمّح إليه الكتاب عن الضحالة المحيرة ـ هي محيِّرة نظراً إلى ثراء موضوعها ـ لمسرحيات إيونسكو. وتحمل نبرة الكتاب دلالات كثيرة، فوراء التمحور المتواصل حول الذات في كتابات إيونسكو عن المسرح ـ والتلميحات بشأن معارك لا تنتهي مع نقاد متبلدي الذهن وجمهور غبي ـ ثمة ارتباك لجوج ومتذمر. لا يفتأ إيونسكو يحتج لأنه قد أسيء فهمه. وبالتالي، فَكُلّ ما يصرح به في موقع ما من كتابه **ملاحظات وملاحظات مضادة** يستعيده في صفحة أخرى (على الرغم من امتداد هذه الكتابات على الأعوام 1951 ـ 1961 فالمحاجة فيها لا تشهد تطوراً). وتندرج مسرحياته في إطار المسرح الطليعي، ولكن لا وجود للمسرح الطليعي. إنّه يكتب نقداً للمجتمع؛ إنّه لا يكتب نقداً للمجتمع. إنّه محب للمبادئ الإنسانية؛ إنّه على قطيعة أخلاقياً وانفعالياً مع الإنسانية. يكتب إيونسكو طوال الوقت مثل رجل متيقن ـ مهما قيل عنه، ومهما قال هو عن نفسه ـ بأن مواهبه الحقيقية غير مفهومة.

ما هو الإنجاز الذي حققه إيونسكو؟ لو حكمنا من خلال أكثر المعايير دقة، لتبين لنا أنه ألف مسرحية واحدة متميزة حقاً وجميلة هي **جاك أو** الخضوع (1950)؛ ومسرحية أقل تميزاً هي **المغنية الصلعاء**، عمله الأول (وقد قام بتأليفها عام 1948 ـ 1949)؛ وعدداً من المسرحيات القصيرة الفاعلة التي تعتبر إعادات لاذعة للمادة نفسها، وهي **الأمثولة** (1950)، **والكراسي** (1951)، **والمالك الجديد** (1953). كلّ هذه المسرحيات ـ فإيونسكو كاتب غزير الإنتاج ـ هي من «أوائل» أعماله. أما الأعمال اللاحقة فيشوب التشتت غايتها المسرحية بالإضافة إلى وعي ذاتي متعاظم وصعب المأخذ. ويتجلى هذا التشتت بوضوح في مسرحية **ضحايا الواجب** (1952)، وهي عمل يتضمن بعض المقاطع القوية، ولكنه يسرف في التصريح بشكل غير موفق. وقد يقارن المرء أفضل مسرحياته، جاك أو الخضوع، بتابع قصير يستعمل الشخصيات نفسها، هو **المستقبل في البَيْض** (1951). تزخر مسرحية **جاك أو الخضوع** بالفانتازيا القاسية والرائعة، المبدعة والمنطقية. وتقدّم لنا هذه المسرحية وحدها، دون غيرها من مسرحيات إيونسكو ما يرقى إلى مستوى معايير أرتو، أي مسرح القسوة، بوصفه ملهاة. غير أن إيونسكو يتخذ من مسرحية **المستقبل في البيض** المنحى الكارثي لكتاباته اللاحقة، فيعارض «الآراء»، وينسب بجهد جهيد إلى شخصياته اهتماماً بوضع المسرح، وطبيعة اللغة، وهلم جرا. إيونسكو فنانٌ يتمتع بمواهب هائلة وقع ضحية «الأفكار». لقد غمرت الأفكار أعماله المسرحية، وأصبحت مواهبه تتسم بالجلافة. في كتاب **ملاحظات وملاحظات مضادة**، نرى لمحة من هذا الجهد المتواصل للتبرير الذاتي والاتهام الذاتي بصفته كاتباً مسرحياً، ومفكراً يحتل كلّ مساحة مسرحيته ارتجال، ويملي الملاحظات الهجومية عن الكتابة المسرحية في مسرحيتي **ضحايا الواجب** و**أميدي** اللتين توحيان له بنقده المفرط في تبسيطيته للمجتمع

الحديث في مسرحيتي **القاتل** و**وحيد القرن**.

كانت الاندفاعة الأولى لإيونسكو اكتشافه لشاعرية الغثاثة. لقد صرح أن مسرحيته الأولى **المغنية الصلعاء**(*)، تكاد تكون قد كتبت عرضاً بعد أن اكتشف الكاتب عائلة سميث وعائلة مارتن في كتاب لتعليم اللغة الإنجليزية، في سلسلة **أسيميل**، اشتراه حين قرر تعلم هذه اللغة. وظلت كلّ مسرحيات إيونسكو اللاحقة تفتتح على الأقل بإرسالات متبادلة من العبارات المبتذلة. على نطاق أوسع، أدى اكتشاف شاعرية العبارة المبتذلة إلى اكتشاف شاعرية خواء المعنى، وتحول كلّ الكلمات الواحدة إلى الأخرى (مثل تكرار كلمة chat في نهاية مسرحية **جاك أو الخضوع**) .لقد قيل إن المسرحيات الأولى لإيونسكو هي «عن» خواء المعنى، أو «عن» انعدام التواصل. ولكن هذا القول يغفل مسألة هامة وهي أنه لم يعد بوسعنا الحديث بعد اليوم حقاً عن الموضوع في الكثير من الأعمال الفنية الحديثة بالمعنى المتعارف عليه؛ فقد أصبح الموضوع هو التقنية بالأحرى. ما فعله إيونسكو ـ وهو ليس بالعمل العادي ـ هو أنه نقل إلى المسرح أحد أعظم الاكتشافات التقنية في الشعر الحديث، أي إن كلّ اللغات يمكن النظر إليها من الخارج، كأن غريباً ينظر إليها. لقد كشف إيونسكو عن الموارد الدرامية لهذا الموقف الذي طالما كان معروفاً إنما ظلّ مقتصراً حتّى الساعة على الشعر الحديث. ليست مسرحياته

(*) جاء إيونسكو إلى المسرح متأخراً، فكتب مسرحيته الأولى، «**المغنية الصلعاء**» عام 1948، حين كان يتعلم الإنجليزية بطريقة «أسيميل» التلقينية فينسخ جملاً بحالها ليحفظها ظهراً عن قلب، وقد تعرف في الأمثولات اللاحقة إلى شخصيتي السيد والسيدة سميث فاكتشف أن العبارات المبتذلة التي تتلفظ بها السيدة سميث في كتاب تعليم اللغة الإنجليزية تتحول إلى تضخيم ومحاكاة مع تفكك اللغة نفسها إلى كلمات متفرقة لا تربط بينها أي صلة، ونقل هذه التجربة إلى المسرحية المذكورة أعلاه.

الأولى «عن» خواء المعنى بل هي محاولات لاستعمال خواء المعنى مسرحياً.

يعني اكتشاف إيونسكو للعبارة المبتذلة أنه رفض أن يرى في اللغة أداة تواصل أو تعبير ذاتي بل بالأحرى مادة إغرابية يفرزها ـ في حالة من الجذب والانخطاف ـ أشخاص يمكن أنْ يتبادلوا أماكنهم. واكتشافه التالي الذي طالما كان بدوره مألوفاً في الشعر الحديث أنه يستطيع التعاطي مع اللغة على أنها شيء ملموس (على هذا النحو، يقتل الأستاذ التلميذ في مسرحية **الأمثولة** بكلمة «سكين»). والوسيلة الأساسية لشيئنة اللغة هي التكرار. ويتمسرح هذا التكرار اللفظي أكثر بواسطة سمة أخرى ملحة في مسرحيات إيونسكو، وهي التكاثر السرطاني واللاعقلاني للأشياء المادية (على نحو البيضة في مسرحية **المستقبل في البيض**؛ والكراسي في مسرحية **الكراسي**؛ والأثاث في **المالك الجديد**؛ والصناديق في **القاتل**؛ والفناجين في مسرحية **ضحايا الواجب**؛ وأنوف روبرتا الثانية وأصابعها في مسرحية **جاك أو الخضوع**؛ والجثة في مسرحية **أميدي، أو ما السبيل إلى التخلص منه**). ولا يمكن طرد الكلمات المتكررة، وهذه الأشياء المتكاثرة جهنمياً إلا كما في حلم، بحذفها. من الناحية المنطقية والشاعرية، ـ وليس بسبب أي «أفكار» يملكها إيونسكو عن طبيعة الفرد والمجتمع ـ على مسرحياته أن تنتهي إما بتكرار من البداية، أو في عنف لا يصدق. وبعض النهايات النموذجية هي: اغتيال النظارة (النهاية المقترحة في مسرحية **المغنية الصلعاء**، الانتحار في مسرحية **الكراسي**)، الدفن والصمت (**المالك الجديد**)، عدم الوضوح والعويل الحيواني (**جاك أو الخضوع**)، الإكراه الجسدي الوحشي (**ضحايا الواجب**)، انهيار خشبة المسرح (**المستقبل في البيض**). في مسرحيات إيونسكو، الكابوس المتكرر هو في عالم مُعوَّق كلياً ومجتاح

(الكابوس واضح في ما يتعلق بالأثاث في مسرحية **المالك الجديد**، ووحيد القرن في مسرحية **وحيد القرن**) .وبالتالي، فلا بدّ أن تنتهي المسرحيات إما بالفوضى، أو بالفناء والدمار، أو بالصمت.

لقد منح هذان الاكتشافان لشاعرية العبارة المبتذلة، وللغة، بوصفها شيئاً، إيونسكو بعض المادة المسرحية المميزة. ولكن الأفكار ولدت فيما بعد، واستقرت نظرية حول معنى مسرح خواء المعنى في عمل إيونسكو. وجرت استعادة أكثر التجارب الحديثة رواجاً. وادعى إيونسكو وأنصاره أنه قد باشر تجربته في خواء معنى الوجود المعاصر، وأنّه طور مسرح العبارة المبتذلة، لمجرد التعبير عن ذلك. وأغلب الظن، على ما يبدو، أنه بدأ باكتشاف شاعرية الغثاثة ثمّ، وللأسف، استدعى نظرية لصونها. وتضم هذه النظرية أقسى العبارات المبتذلة في نقد «المجتمع الجماهيري»، كلها مختلطة معاً: كالاستلاب، والتنميط، واللاأنسنة. ولتلخيص هذا الاستياء المألوف إلى حدّ مريع، كانت شتيمة إيونسكو المفضلة هي «البورجوازية» أو «البورجوازية التافهة». ولكن بورجوازية إيونسكو لا تمت بصلة إلى ذلك الهدف المفضل في الخطاب اليساري، على الرغم من أنه قد يكون تبناه من ذلك المصدر. تعني كلمة «بورجوازية» بالنسبة إلى إيونسكو كلّ شيء لا يحبه. إنّها تعني «الواقعية» في المسرح (أي أشبه بطريقة استعمال برخت لكلمة «أرسطوطاليسية»). إنّها تعني الأيديولوجيا. إنّها تعني النزعة المحافظة. بالطبع، لا شيء من كلّ ذلك كان ليكتسب أهمية لو اقتصر على تصريحات لإيونسكو حول أعماله، ولكنه اكتسب أهمية لأنه بدأ يفسد هذه الأعمال، فقد راحت النزعة تتعاظم لدى إيونسكو من أجل «تحديد» ما يفعله بلا حياء (فالمشاهد ينكمش خوفاً حين يضع الأستاذ في نهاية مسرحية **الأمثولة** عصابة حول ذراعه يعلوها الصليب المعقوف فيما يستعد للتخلص من

جثة تلميذه). لقد بدأ إيونسكو بفانتازيا، برؤية عالم تسكنه دمى لغوية. كان لا ينتقد شيئاً، ناهيك عن أن يكتشف ما كان دعاه في مقالة كتبها في بداياته، «مأساة اللغة». كان يكتشف فقط طريقة يتسنى له بواسطتها استعمال اللغة. ولم تظهر مجموعة المواقف الفجة والتبسيطية المستقاة من هذا الاكتشاف الفني ـ وهي مواقف حول التنميط واللاأنسنة المعاصرين للإنسان ـ إلا في مرحلة لاحقة مطروحة كلها عند أقدام غول متخم يدعى «البورجوازية»، «المجتمع»... إلخ. ثمّ آن الأوان لتأكيد الإنسان الفرد ضدّ ذلك الغول. وعلى هذا النحو، دخل عمل إيونسكو مرحلة مزدوجة مؤسفة ومألوفة: أولاً، الأعمال المناهضة للمسرح، والمحاكاة، ثمّ المسرحيات البناءة اجتماعياً. وهذه المسرحيات اللاحقة مجرد هراء، وأضعفها في مجمل أعماله هي مسرحيات **بيرانجيه** على غرار **القاتل** (1957)، **ووحيد القرن** (1960)، **والماشي في الهواء** (1962)، حيث أبدع إيونسكو (كما قال) في **بيرانجيه** رديفاً، إنساناً مثل سائر البشر، وبطلاً محاصراً، وشخصية «عليها أن تعود للانضمام إلى البشرية». وتكمن الصعوبة في أن تأكيد ذات المرء لا تكفي الرغبة فيها الرغبة، أكان ذلك في الأخلاق أم في الفن. وإذا لم يتجاوز الأمر الرغبة، فستكون النتيجة على الدوام غير مقنعة ومتكلفة عادة.

في هذا المجال، يعتبر تطور إيونسكو عكس تطور برخت تماماً، فالأعمال المسرحية الأولى لبرخت ـ **بعل**، **وفي أدغال المدن** ـ تمهد لمسرحيات «إيجابية» هي روائعه على غرار **المرأة الصالحة من ستزوان**، **ودائرة الطباشير القوقازية**، **والأم شجاعة**. وبغض النظر عن النظريات التي يعتنقها كلاهما، يعتبر برخت(*) كاتباً أعظم من

(*) Bertolt Brecht (1898 ـ 1956): كاتب مسرحي وشاعر وقاص ألماني. ابتدع، =

إيونسكو، وهو يجسد بالنسبة إلى إيونسكو بالطبع قمة الخسة وقمة البورجوازية. إنّه سياسي. ولكن انتقادات إيونسكو لبرخت والبرختيين، ولفكرة الفن الملتزم سياسياً، انتقادات مبتذلة، ففي أفضل الأحوال، تعتبر مواقف برخت السياسية مناسبة لتجلي نزعته الإنسانية، وهي تتيح له التركيز على الدراما .وتوسيعها. أما الخيار الذي يصرُّ عليه إيونسكو، بين التأكيد السياسي وتأكيد الإنسان، فخيار زائف إلى جانب كونه خطيراً.

بالمقارنة مع برخت وجينيه وبيكيت، يعد إيونسكو كاتباً ثانوياً حتّى في أفضل أحواله، فأعماله تفتقر إلى الوزن والقوة نفسها، والعظمة والصوابية عينهما. لمسرحيات إيونسكو، ولاسيما القصيرة منها، (وهو الشكل الذي يتلاءم أكثر ما يكون مع مواهبه) فضائل جمة وهي الجاذبية، والذكاء، والإحساس الجميل بتشخيص الموت؛ وفوق ذلك، المسرحانية. ولكن الموضوعات المتكررة مثل الهويات التي تفلت من عقالها، والتكاثر الفظيع للأسماء، وفظاعة البقاء معاً، قلما تكون مؤثرة ومروِّعة كما يجدر بها أن تكون. ولعل ذلك سببه تطويق الظريف للرهيب على الدوام باستثناء مسرحية **جاك أو الخضوع** التي يطلق فيها إيونسكو العنان للفانتازيا التي يبتدعها. إن المهزلات الجنائزية التي يقدمها إيونسكو هي مسرحيات من نوع المسرحية الجادية(*) التي تتميز بإحساسها الطليعي؛ وكما أشار أحد النقاد

= على نقيض المسرح التقليدي، حيث يتماهى المشاهد مع البطل، «المسرح الملحمي» الذي يدعو الممثل إلى عرض الشخصية التي يؤديها بدون أن يتقمصها، ويدعو المشاهد إلى النظر بعين ناقدة وموضوعية إلى المسرحية كما ينظر إلى الواقع. من مسرحياته: «أوبرا القروش الثلاثة» (1928)، «الأم شجاعة وأبناؤها» (1941)، و«السيد بونتيلا وتابعه ماتي» (1948).

(*) Boulevard comedy: مسرحية جادية وهي مسرحية هزلية خفيفة كانت تمثل في أواخر القرن التاسع عشر بباريس في المسارح الكبرى المقامة في أهم جادات المدينة. ونسبت إلى هذه الجادات بعد ذلك أي مسرحية تتميز بالجاذبية والشعبية والهزل الذكي والمواقف =

البريطانيين، فإن لا شيء حقاً يفصل بين نزوة المحافظة عند إيونسكو ونزوة الزنا عند فيدو، وكلاهما بارع، وبارد، وذاتي المرجعيّة.

لا شكّ أن مسرحيات إيونسكو ـ وكتاباته عن المسرح ـ تتملق العواطف تملقاً متقداً. عن مسرحية **المغنية الصلعاء** مثلاً، يقول إيونسكو إنّها تدور حول «الكلام الأجوف بسبب غياب أي حياة وجدانية». وتجسد عائلتا سميث ومارتن الإنسان المستغرق كلياً في سياقه الاجتماعي، إلى أن نسي أفراد العائلتين معنى العاطفة». ولكن ماذا عن الأوصاف الكثيرة التي يقدمها إيونسكو في كتاب **ملاحظات وملاحظات مضادة** حول عدم قدرته على الشعور، وهو عجز يعتبر أنّه ينقذه من أن يصبح إنساناً جماهيرياً بدل أن يحوله إلى ذلك الإنسان؟ ليس الاحتجاج على انتفاء الشغف هو ما يحرك إيونسكو بل إن ما يحركه هو نوع من الكراهية للبشر، غلفه بعبارات مبتذلة رائجة من التشخيص الثقافي. والإحساس وراء هذا المسرح هو إحساس ضيق ودفاعي ومشوب بالاشمئزاز الجنسي. والاشمئزاز هو المحرك القوي في مسرحيات إيونسكو، فمن الاشمئزاز يصنع مسرحيات كوميدية عما هو كريه.

الاشمئزاز من أوضاع البشرية مادة ملائمة تماماً للفن. ولكن الاشمئزاز من الأفكار كما يعبر عنه رجل موهبته في الأفكار قليلة مسألة أخرى، وهذا ما يفسد الكثير من مسرحيات إيونسكو، ويجعل مجموعة كتاباته عن المسرح مزعجة بدلاً من أن تكون مسلية. يتخبط إيونسكو في هذا الكتاب التكراري، مشمئزاً من الأفكار مثل زائدة بشرية عفنة أخرى، متبنياً ورافضاً كلّ المواقف في آن معاً.

= المضحكة. ومن أهم كتاب هذه المسرحيات أوجين لابيش (1810 ـ 1888)، وجورج فيدو (1862 ـ 1921).

والموضوع الموحّد في **ملاحظات وملاحظات مضادة** هو رغبته في الحفاظ على موقف ليس موقفاً، وعلى رأي ليس رأياً، أي باختصار أن يكون منيعاً فكرياً، ولكن ذلك مستحيل بما أنه يختبر أصلاً الفكرة بصفتها مبتذلة فقط: «الأنساق الفكرية من كلّ الأطراف هي مجرد ذرائع، تصلح لإخفاء الواقع (وهي عبارة مبتذلة أخرى) عنا». تصبح الأفكار، بواسطة انزلاق مقزز داخل هذه الحجة، متماهية مع السياسة، وكل السياسة متماهية مع عالم فاشي أشبه بالكابوس. حين يقول إيونسكو: «أظن أن ما يفصلنا جميعاً الواحد عن الآخر هو ببساطة المجتمع نفسه أو، إذا شئتم، السياسة»، فهو يعبر عن مناهضته للمواقف الفكرية عوضاً عن موقفه من السياسة. ويتجلى ذلك بوضوح في أكثر الأجزاء تشويقاً من الكتاب (ص 87 ـ 108)، حول إشكالية لندن المزعومة، وهي عبارة عن تبادل مقالات ورسائل مع كينيث تانيان الذي يجسد بجلاء موقفاً برختياً، نشرت للمرة الأولى في أسبوعية **ذي أوبسرفر** البريطانية عام 1958. وتتمثل ذروة هذه الإشكالية في رسالة نبيلة وبليغة من أورسون ويلز الذي يشير إلى أن الفصل بين الفن والسياسة لا يستطيع أن يبرز، وأقله أن يزدهر، إلا في مجتمع معين. وكما كتب ويلز بهذا الشأن: «أغلب الظن أن كلّ ما هو قيم يحمل اسماً ملوثاً بالأحرى»، وكل الحريات ـ بما فيها الامتياز الذي يتمتع به إيونسكو بعدم الاكتراث بالسياسة ـ «كانت، في مرحلة أو أخرى، إنجازات إنسانية». ليست «السياسة الخصم الأول للفن بل الحياد. الذي يعتبر موقفاً سياسياً شأنه شأن أي موقف آخر. وإذا كنا ملعونين حقاً، فلينضم السيد إيونسكو وليحارب إلى جانبنا، فعليه أن يتحلى بشجاعة تفاهاتنا».

المحير في أعمال إيونسكو هو التساهل الفكري الذي ترعاه. لا أمانع الأعمال الفنية التي لا تتضمن أفكاراً على الإطلاق، بل على

العكس، فالكثير من الفن العظيم من هذا النوع. وما على المرء سوى أن يفكر بأفلام **أوزو**، أو بمسرحية **أوبو ملكاً** لألفرد جاري، ورواية **لوليتا** لنابوكوف، ورواية **سيدة الأزهار** لجان جينيه، كأربعة نماذج حديثة من هذا القبيل. إلا أن الخواء الفكري شيء (وهو غالباً ما يكون خلاصياً جداً)، والاستسلام الفكري شيء آخر. وفي حالة إيونسكو، ليس الفكر الذي استسلم جديراً بالاهتمام، إذ إنَّه يعتمد على رؤية للعالم تقوم على التناقض الكلي الفظاعة والكلي الغثاثة. من أول وهلة، قد نستمتع بفظاعة الفظيع، ولكن لا يتبقى لدينا، في نهاية المطاف، سوى غثاثة الغث.

[1964]

خواطر حول مسرحية الوكيل

إن أعظم حدث مأساوي في الأزمنة الحديثة هو إبادة ستة ملايين يهودي أوروبي. في عصر لم يفتقر إلى المآسي، يستحق هذا الحدث كلّ الاستحقاق ذلك الشرف الذي لا يحسد عليه، وذلك بالنظر إلى عظمتهِ، و بسبب وحدة موضوعه ومدلوليته التاريخية وغموضه الخالص. لا أحد يفهم هذا الحدث، فإبادة ستة ملايين يهودي لا يمكن تعليلها لا بالأهواء، الخاصة أو العامة، ولا بالخطأ، ولا بالجنون، ولا بالفشل المعنوي، ولا بالقوى الاجتماعية الطاغية والجامحة. بعد مضي حوالي عشرين عاماً على هذا الحدث، يحتدم الجدل حوله أكثر من أي وقت مضى. ماذا حصل؟ كيف حصل؟ كيف سمح له بأن يحصل؟ من المسؤول؟ هذا الخطب الجلل جرح لن يلتئم؛ فقد حرمنا حتّى من بلسم الفهم الواضح.

ولكن لن يكفينا أصلاً لو عرفنا أكثر مما عرفنا، فبقولنا إن الحدث كان «مأساوياً»، نجيز بروز مطالب أخرى غير تلك التي تسعى إلى فهم الوقائع التاريخية. وحين أقول فأنا أقصد حدثاً ـ مثيراً للرثاء أو مروعاً إلى أقصى حدّ ـ مثقل سببه بالاتهامات ومفرط في تصميمه، يتميز بطبيعته النموذجية أو التمثيلية التي تفرض على الناجين واجباً مهيباً في أن يخففوا من وطأته وأن يستوعبوه، فحين نعتبر أن إبادة ستة

ملايين يهودي مأساة، فإننا نعترف بوجود مبرر ما وراء المبرر الفكري (معرفة ما حصل وكيف حصل) أو المبرر المعنوي (القبض على المجرمين ومحاكمتهم) لفهم هذه المأساة. إننا نقر بأن الحدث غير مفهوم إلى حدّ ما. وفي نهاية المطاف، فإن الجواب الوحيد هو الاستمرار في الاحتفاظ بالحدث في الذاكرة واستحضاره. ليست هذه القدرة على تبني عبء الذاكرة عملية دائماً، ففي بعض الأحيان، يخفف الاستحضار من الأسى أو الشعور بالذنب؛ وفي أحيان أخرى، يزيده سوءاً. غالباً ما لا يفيد الاستحضار، ولكننا نشعر بأنه صائب، أو ملائم، أو لائق، وهذه الوظيفة الأخلاقية للاستحضار تتخلل العوالم المختلفة للمعرفة والسلوك والفن.

إننا نعيش في عصر ليست المأساة فيه شكلاً فنياً بل شكلاً من أشكال التاريخ. لم يعد المسرحيون يكتبون الأعمال التراجيدية. ولكننا نمتلك أعمالاً فنية (غير معترف بها دائماً بهذه الصفة) تعكس أو تحاول أن تسبر غور المآسي التاريخية العظمى في عصرنا. ومن بين الأشكال الفنية غير المعترف بها التي ابتدعت أو جرى تطويرها في العصر الحديث لهذه الغاية جلسة التحليل النفسي، والسجال في مجلس النواب، والمهرجان السياسي، والمحاكمة السياسية. وبما أن أعظم الأحداث المأساوية في الأزمنة الحديثة هو مقتل ستة ملايين يهودي أوروبي، فأحد أكثر الأعمال تشويقاً وتأثيراً في السنوات العشر الأخيرة يتمثل في محاكمة أدولف أيخمان(*) بالقدس عام 1961.

كما أشارت حنة أرندت وأشار غيرها، فإن الأسس القانونية لمحاكمة أيخمان وصلتها بِكُلّ الأدلة المقدمة ومشروعية بعض

(*) Adolf Eichmann (1906 ـ 1962): ضابط ألماني نازي أدى دوراً بارزاً، بدءاً من عام 1938، في اعتقال اليهود وإبادتهم. لجأ بعد الحرب إلى الأرجنتين حيث خطفته الاستخبارات الإسرائيلية عام 1960 وأعادته إلى القدس ليخضع للمحاكمة وينزل به حكم الإعدام.

الإجراءات، هي أمور تخضع للنقاش على أسس قانونية بحتة. ولكن الحقيقة هي أن محاكمة أيخمان لم تمتثل للمعايير القانونية بل لم يكن بوسعها أن تمتثل فقط لها. لم يخضع أيخمان وحده للمحاكمة، فقد خضع لها بصفة مزدوجة: بصفة خاصة وشاملة؛ بصفة الرجل المثقل بذنب شنيع خاص، وبصفة الرمز الذي يختصر تاريخ المعاداة للسامية بكامله والذي بلغ ذروته في هذه الشهادة التي تفوق كلّ وصف.

على هذا النحو، كانت المحاكمة مناسبة للسعي إلى تفسير ما يستعصي على التفسير. ولهذه الغاية، وفيما جلس أيخمان بجمود ملامحه ونظاراته لا ينبس ببنت شفة ـ وهو كان يشبه بسبب ذلك إحدى أعظم المخلوقات زعيقاً إنما غير المسموع صوتها في لوحات فرانسيس بايكون ـ فقد عرضت في قاعة المحكمة ترنيمة جنائزية جماعية هائلة. تكدست أكوام من الوقائع حول إبادة اليهود في محاضر الجلسات؛ وسجلت صيحة عالية تعبيراً عن الاحتضار التاريخي. كانت وظيفة هذه المحاكمة مثل المسرحية التراجيدية فوق وأبعد من الحكم والعقاب: التنفيس عن المكبوتات النفسية.

لا شكّ أن الشعور الشديد الحداثة بوجوب إقامة الدعوى القضائية التي تشكل المحاكمة عنوانها، كان شعوراً حقيقياً، ولكن الصلات القديمة بين المسرح وقاعة المحكمة كانت أعمق. فالمحاكمة هي شكل مسرحي بامتياز (في الواقع، المرة الأولى التي تظهر فيها محاكمة في التاريخ نجدها في المسرح، وفي **يومينيدس**، المسرحية الثالثة في **أورستيا**، ثلاثية **أسكيلوس**(*). وبما أن المحاكمة شكل

(*) Aeschylus (525 ـ 456 ق. م.): شاعر تراجيدي إغريقي، استلهمت مسرحياته الأساطير وجعلت منه أب التراجيديا القديمة، وتدور ثلاثيته **أورستيا** حول أسطورة أورست، ابن أغاممنون وكليمنستر، وشقيق إلكترا الذي قتل أمه وعشيقها، قاتل أبيه. وتتألف الثلاثية من الأجزاء التالية: *Agamemno* و*Choephores* و*Eumenides*.

مسرحي بامتياز، فالمسرح قاعة محكمة. لطالما كان الشكل الكلاسيكي للمسرح مبارزة بين شخصية رئيسة وشخصية غريمة؛ وخاتمة المسرحية هي «الحكم» على الأحداث. تتخذ كلّ المآسي المسرحية العظيمة هذا الشكل من محاكمة الشخصية الرئيسة ـ وخصوصية الشكل المأساوي تكون في احتمال خسارة القضية (أي الإدانة، والعذاب، والموت) وهذا نوع من الانتصار مع ذلك.

كانت محاكمة أيخمان شبيهة بتلك المسرحية. لم تكن تراجيديا بحدّ ذاتها بل كانت مسعى للتعاطي مع مأساة وحلها تراجيدياً. لقد كانت مسرحاً بالمعنى العميق للكلمة، فبهذه الصفة، لا بدّ من الحكم عليها بمعايير أخرى إلى جانب معايير الشرعية والأخلاق. لم «تنجح» محاكمة أيخمان دائماً لأن أهدافها لم تكن مجرد أهداف استنطاق تاريخي للوقائع، ومحاولة لتحديد الذنب وإنزال العقاب. ولكن مشكلة محاكمة أيخمان لم تتمثل في شرعيتها الناقصة، إنما في التناقض بين شكلها القانوني ووظيفتها المسرحية. وكما أشار هارولد روزنبرغ: «لقد اضطلعت المحاكمة بمهمة الشعر التراجيدي، مهمة إحياء الماضي المؤثر والمروع في الأذهان، ولكن كان عليها أن تؤدي هذه الوظيفة على مسرح عالمي محكوم بالقانون النفعي». لقد تجلت مفارقة أساسية في محاكمة أيخمان: إذ إنّها كانت بالدرجة الأولى فعل التزام عظيماً من خلال الذاكرة وتجديد الحزن، ولكنها ارتدت أشكال الشرعية والموضوعية العلمية. المحاكمة شكل مسرحي يضفي على الأحداث شيئاً من الحيادية المؤقتة، ويبقى أن تتقرر الخاتمة، فعبارة «المدعى عليه» بحدّ ذاتها تعني ضمناً أن الدفاع ممكن. بهذا المعنى، وعلى الرغم من أن أيخمان، كما توقع الجميع، حكم عليه بالإعدام، فشكل المحاكمة كان لمصلحته، وربما لهذا السبب، يشعر الكثيرون

استعادياً بأن المحاكمة تجربة محبطة، وهبوط مفاجئ من القمة إلى الحضيض.

يبقى أن نرى ما إذا كان الفن الذي ينتمي إلى نمط يكون التعرف إليه أسهل - الفن الذي لا يحتاج للادعاء بأنه حيادي - يمكن أن يحقق نتيجة أفضل. إلى حدّ بعيد، تعتبر **الوكيل**(*)، المسرحية المطولة للكاتب المسرحي الشاب رولف هوخهوت[1]. أكثر الأعمال الفنية المشهورة التي تتولى وظائف الذاكرة التاريخية نفسها. نحن هنا امام عمل فني من النوع الذي نفهمه عادة، عمل فني للعرض المسرحي في الثامنة والنصف مساءً مع الستائر والاستراحات، بدلاً من المسرح العام المتقشف لقاعة المحكمة. ولدينا في هذه الحالة ممثلون، بدلاً من مجرمين حقيقيين وناجين حقيقيين من الجحيم. إلا أنه ليس من الخطأ مقارنتها بمحاكمة أيخمان لأن مسرحية **الوكيل** هي تراكم، وملف في المقام الأول. تتجسد في المسرحية شخصية أيخمان نفسها وعدد من الشخصيات الحقيقية الأخرى في تلك الفترة، كما أنَّ كلام الشخصيات مستقى من سجلات تاريخية.

في الأزمنة الحديثة، وضع جانباً استعمال المسرح كمنتدى للحكم الأخلاقي العام. لقد أصبح المسرح إلى حدّ كبير مكاناً تعرض على خشبته المشاجرات والاحتضارات الخاصة؛ والحكم الذي تصدره الأحداث بحق الشخصيات في معظم المسرحيات الحديثة

(*) عنوان المسرحية الكامل: **الوكيل: مأساة مسيحية** (*The Deputy: A Christian Tragedy*)، بالألمانية *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel* وهي مسرحية مثيرة للجدل قام رولف هوخهوت بتأليفها عام 1963، وصور فيها صمت موقف البابا بيوس الثاني عشر حيال ما أصاب اليهود على يدّ النازيين. وقد ترجمت المسرحية إلى أكثر من عشرين لغة.

(1) Rolf Hochhuth, *The Deputy*, Translated by Richard and Clara Winston, Pref. by Albert Schweitzer (New York: Grove Press, [1964]).

ليس ذي صلة بالموضوع أبعد من المسرحية نفسها. تحدث مسرحية **الوكيل** قطيعة مع الحدود الخاصة تماماً لمعظم المسرح الحديث. وبما أنه من البلاهة رفض تقييم محاكمة أيخمان بصفتها عملاً فنياً، فإنه سيكون من التافه اعتبار مسرحية **الوكيل** مجرد عمل فني.

يختار بعض الأشكال الفنية ـ إنما ليس جميعها ـ هدفاً مركزياً هو قول الحقيقة، ولا بدّ من الحكم عليه من خلال أمانته على الحقيقة، وصلته الوثيقة بالحقيقة التي يصارح بها. انطلاقاً من هذه المعايير، تعتبر مسرحية **الوكيل** مسرحية مهمة، فالحجة ضدّ الحزب النازي والشرطة السرية وصفوة رجال الأعمال الألمان، ومعظم الألمان ـ الذين لا يتعامل هوخهوت مع أي منهم باستخفاف ـ معروفة بما فيه الكفاية لئلا تحتاج إلى موافقة أحد. ولكن المسرحية تشدد كذلك، وهذا هو الجانب المثير للجدل فيها، على حجة قوية تتعلق بتواطؤ الكنيسة الكاثوليكية الألمانية والبابا بيوس الثاني عشر. وأنا مقتنعة بأن هذه الحجة حقيقية ومأخوذة جيداً في الحسبان. (راجع الوثائق المفصلة التي أوردها هوخهوت في نهاية المسرحية، والكتاب الممتاز الذي ألفه غونتر لووي تحت عنوان **الكنيسة الكاثوليكية وألمانيا النازية**) .ولا يمكن المبالغة في تقدير الأهمية التاريخية والأخلاقية لهذه الحقيقة الصعبة في الوقت الراهن.

في توطئة (غير مترجمة للأسف) للنسخة الألمانية من المسرحية، كتب المخرج إروين بسكاتور الذي عرض **الوكيل** للمرة الأولى في برلين، أنه رأى في مسرحية هوخهوت خلفاً لمسرحيات شكسبير وشيللر التاريخية ومسرح برخت الملحمي. وإذا ما وضعنا جانباً كلّ مسائل الجودة، نرى أن هذه المقارنات ـ مع المسرح التاريخي الكلاسيكي والمسرح الملحمي حين يتناول الموضوعات التاريخية ـ هي مضللة، فبيت القصيد في مسرحية هوخهوت أن

مؤلّفها بالكاد قام بتبديل مادتها، فخلافاً لشكسبير أو شيللر أو برخت، تنجح مسرحية هوخهوت أو تفشل بسبب أمانتها للحقيقة التاريخية الكاملة.

ويدل هذا المقصد التوثيقي للمسرحية كذلك على محدوديتها، فبما أن جميع الأعمال الفنية لا تهدف إلى التثقيف والتأثير على الضمير، فليست جميع الأعمال الفنية التي تنجح في أداء وظيفة أخلاقية ترضي كثيراً من الناحية الفنية. لا يحضرني سوى عمل درامي وحيد على نسق **الوكيل**، وهو **ليل وضباب**، الفيلم الوثائقي القصير للمخرج آلان ريني، فهو يرضي بوصفه فعلاً أخلاقياً وبوصفه عملاً فنياً على حدّ سواء. يتميز **ليل وضباب**، وهو كذلك بمثابة نصب تذكاري لمأساة الستة ملايين يهودي، بانتقائيته الشديدة وقسوته الانفعالية وتدقيقه التاريخي، وجماله إن لم تكن هذه الكلمة شائنة. أما مسرحية **الوكيل** فليست جميلة، ولا أحد يطلب بالضرورة أن تكون كذلك. بيد أن لا حاجة للنظر في المسائل الجمالية بما أن المرء بوسعه تقدير الاهتمام الفائق والأهمية الأخلاقية لهذه المسرحية، فمهما كانت مسرحية **الوكيل** من حيث إنّها حدث أخلاقي، إلا أنّها ليست نصاً مسرحياً من الطراز الرفيع.

فلنأخذ على سبيل المثال مسألة الطول. لا أرى أن طول مسرحية **الوكيل** مثير للجدل، ولعل هذه المسرحية هي على الأرجح من نوع الأعمال الفنية التي تستفيد إيجابياً من طولها غير المألوف على غرار رواية **مأساة أمريكية** لدرايزر، والمسرحيات الأوبرالية لفاغنر، وأفضل مسرحيات يوجين أونيل. غير أن اللغة تشكل هنا عائقاً حقيقياً، ففي هذه النسخة الإنجليزية، اللغة مسطحة، وغير فصيحة وغير اصطلاحية تماماً. («هذه المندوبية خارجة عن نطاق التشريع الوطني ـ سأخذك من هنا/ أو سأرسل في طلب

الشرطة»)(*). ولعل هوخهوت نظم الحوار في مسرحيته على شكل الشعر الحر للتشديد على رصانة موضوعه، أو لإبراز تفاهة الخطاب النازي. ولكني لا أتخيل أي طريقة مقنعة للنطق بهذه السطور بما يتيح نقل التأثير (أياً كان) الذي شاءه المؤلّف. وثمة عيب فني أعظم يتمثل في الفقرات التوثيقية الكثيفة التي أثقل بها هوخهوت مسرحيته، فمسرحية **الوكيل** متخمة بالشروح العسيرة على الهضم. إنّها تتضمن بالتأكيد بعض المشاهد القوية للغاية، ولا سيما تلك التي تتعلق بالطبيب النازي المجنون. ورغم ذلك، يبقى أن أحد الأسباب الأساسية والمتكررة ـ والتي تكاد تكون بطبيعتها لا مسرحية ـ للمواجهة بين شخصيتين في أحد المشاهد هو إطلاع الواحدة منهما للأخرى على أمر ما. لقد ضُخَّت في الحوار مئات الأسماء والوقائع والأرقام وتقارير النقاشات والمواد الإخبارية. ولئن كانت قراءة مسرحية **الوكيل** ـ وأنا لم أشاهدها بعد على المسرح ـ مؤثرة جداً فذلك بسبب وزن موضوعها، لا بسبب أسلوبها أو فنها المسرحي، وكلاهما تقليدي للغاية.

أتخيل أن مسرحية **الوكيل** ستحقق نتائج مرضية كلّ الرضا على خشبة المسرح، ولكن وقعها المسرحي يعتمد على المخرج الذي يتحلى بحس أخلاقي وجمالي غير معهود. وأرى أن الإنتاج الجيد لمسرحية **الوكيل** لا بدّ أن يكون مؤسلباً بحذاقة. غير أن المخرج عليه أن يحذر، خلال استحضاره لموارد المسرح الحديث الطليعي بنزعته نحو الطقوسية بدلاً من الواقعية من تقويض قوة المسرحية التي تكمن في مرجعيتها الوقائعية واستحضارها لتاريخانية ملموسة. ويبدو

(*) تورد سونتاغ هذه الجمل بنصها الإنجليزي كما يلي: «The Legation is Extraterritorial - be off with you / Or I'll Send for the Police».

لي أن هذا ما فعله هوخهوت عرضاً في الاقتراح الذي قدمه لمسرحية **الوكيل**، فلقد جمع الكاتب بعض الأدوار الثانوية، أثناء استعراضه للشخصيات، وذكر أن كلّ الأدوار في مجموعة واحدة يجب أن يؤديها الممثل نفسه. على هذا النحو، على الممثل نفسه أن يؤدي دور البابا بيوس الثاني عشر، والبارون روتا من كارتل أسلحة الرايخ. وتتيح مجموعة أخرى لممثل واحد أن يؤدي دور كاهن في البعثة البابوية، ورقيب في الشرطة السرية النازية، وموظف يهودي في معسكرات الاعتقال. ويشرح هوخهوت ذلك قائلاً: «لقد علمنا التاريخ الحديث أنه ليس بالضرورة مفخرة لأي كان أو ملامة له ونحن في عصر التجنيد العسكري العالمي، بل إنّها حتّى ليست مسألة شخصية مسرحية، مسألة أي بزة يرتديها المرء أو ما إذا كان يقف إلى جانب الضحايا أو الجلادين. «لا أصدق أن هوخهوت يؤيد حقاً هذا الرأي السهل والرائج حول تبادلية الشخصيات والأدوار (فمسرحيته كلها تناقض هذا الرأي)، وسيسيئني أن أرى هذا الرأي متجسداً على الخشبة كما يقترح هوخهوت. غير أن الاعتراض نفسه لن ينطبق على الفكرة المسرحية المشابهة سطحياً التي وضعها بيتر بروك لإنتاج المسرحية في باريس، وهي تقضي بأن يرتدي الممثلون بزات قطنية زرقاء متشابهة، يضعون فوقها، كلّما دعت الحاجة لتحديد هويتهم، معطف الكاردينال القرمزي، ورداء الكاهن، ورباط الذراع المزين بالصليب المعقوف للضابط النازي، وهكذا دواليك.

أن تكون مسرحية هوخهوت المناسبة لوقوع أعمال شغب في برلين وباريس ولندن، وفي كلّ مكان عرضت فيه تقريباً، لأنها تصف (ولا تنقل تقارير فقط) البابا الراحل بيوس الثاني عشر كرافض لتوظيف نفوذ الكنيسة الكاثوليكية للاعتراض على السياسة النازية تجاه اليهود، سواء علناً أو بواسطة قنوات دبلوماسية خاصة، لدليلٌ ساطع

على الموقع القيم الذي تحتله **الوكيل** بين الفن والحياة (في روما، أوقفت الشرطة المسرحية في اليوم الذي كان من المقرر أن تفتتح عروضها فيه)

ثمة أسباب وجيهة تدعو للاعتقاد بأن اعتراض الكنيسة كان لينقذ حياة الكثيرين، فداخل ألمانيا، عندما اعترض الإكليروس الكاثوليكي بشدة على برنامج هتلر للموت الرحيم المعد للآريين المسنين والمصابين بأمراض لاشفاء منها ـ في تمرين على الحل النهائي للمسألة اليهودية ـ أوقف العمل بهذا البرنامج. ولا يجوز قبول العذر الذي تقدّم به الفاتيكان حول سابقة الحياد السياسي نظراً إلى أن الفاتيكان أدلى بتصريحات فاعلة حول بعض القضايا السياسية الدولية مثل الاجتياح الروسي لفنلندة. والمؤسف بالنسبة إلى أولئك الذين يعتبرون المسرحية افتراءً على البابا بيوس الثاني عشر أن هناك وثائق موجودة بالفعل تشير إلى أن البابا، على غرار العديد من الحكام الأوروبيين المحافظين في تلك الفترة، وافق على حرب هتلر ضدّ روسيا، ولهذا السبب، تردد في الاعتراض بشدة على الحكومة الألمانية. وفي ما يتعلق بالمشهد الذي يصف هذه الواقعة، ندد العديد من الكاثوليك بمسرحية هوخهوت لكونها منشوراً معادياً للكاثوليكية. ولكن ما أفاد به هوخهوت إما أن يكون صحيحاً أو لا يكون. ولو افترضنا أن الوقائع التي ذكرها هوخهوت (ومفهومه عن الشجاعة المسيحية) صحيحة، فالكاثوليكي الصالح لا يعود محكوماً بالدفاع عن كلّ أفعال بيوس الثاني عشر أكثر مما هو محكوم بالإعجاب بالبابوات الماجنين في عصر النهضة. وتجدر الإشارة إلى أن دانتي الذي لن يتهمه أحد بمعاداته للكاثوليكية أرسل البابا سيليستينوس الخامس إلى الجحيم، فلماذا لا يعتمد مسيحي من الأزمنة الحديثة ـ وهوخهوت لوثري ـ نموذجاً لشخصية وكيل المسيح

أو نائبه سلوك برنارد ليشتنبرغ، أسقف برلين (الذي رفع الصلوات علناً لأجل اليهود من على منبره وتطوع لمرافقتهم إلى داشاو)، أو الأب ماكسيميليان كولبي، الراهب الفرانسيسكاني (الذي مات ميتة شنيعة في معتقل أوشفيتز)؟

على أي حال، ليس الهجوم على البابا الموضوع الوحيد لمسرحية **الوكيل**، فالبابا يظهر في مشهد واحد فقط من المسرحية. وتتمحور الأحداث حول البطلين: الكاهن اليسوعي ريكاردو فونتانا (المستوحاة شخصيته من الأسقف ليشتنبرغ مع شيء من الأب كولبي)، وكورت غرشتاين الفذ الذي انضم إلى الشرطة السرية النازية لجمع المعلومات وتقديمها إلى موفد الكرسي الرسولي في برلين. لم يضع هوخهوت غرشتاين وفونتانا (ليشتنبرغ) في أي «مجموعة» كان على الممثل نفسه أن يؤدي فيها دوره إلى جانب أدوار أخرى، فلا شيء قابل للتبديل مع هذين الرجلين. وهكذا، فمقصد مسرحية **الوكيل** ليس شنّ هجوم مضاد. ليست المسرحية هجوماً على تراتبية الكنيسة الكاثوليكية الألمانية وعلى البابا ومستشاريه فحسب بل إعلاناً مفاده أن الشرف الأصيل والكرامة ـ على الرغم من أنهما يؤديان إلى الاستشهاد ـ ممكنان وإجباريان بالنسبة إلى المسيحي. ويقول هوخهوت في مسرحيته إننا نملك الحق في اتهام الآخرين الذين رفضوا أن يختاروا موقفاً وأن يجاهروا به، بأنّهم ارتكبوا عمل جبن لا يغتفر وذلك تحديداً لأن ثمة ألمانيين اختاروا ألا يفعلوا ذلك.

[1964]

موت التراجيديا

ليست النقاشات الحديثة حول إمكانية التراجيديا تمارين في التحليل الأدبي بل هي تمارين مقنَّعة إلى هذا الحد أو ذاك في التشخيص الثقافي. لقد استحوذ موضوع الأدب على الكثير من الزخم الذي تحول سابقاً إلى الفلسفة إلى أن قام التجريبيون وعلماء المنطق بتطهير ذلك الموضوع. إن المعضلات الحديثة للمشاعر والأحداث والمعتقدات تناقش في حقل الروائع الأدبية، والفن ينظر إليه على أنه مرآة للقدرات البشرية في مرحلة تاريخية معينة، بوصفه الشكل المتفوق الذي تُعرِّف فيه ثقافة ما عن نفسها، وتسمِّي وتمسرح نفسها. وبشكل خاص، باتت التساؤلات حول موت الأشكال الأدبية بالغة الأهمية: هل ما زالت القصيدة السردية المطولة ممكنة أم أنّها ماتت؟ وماذا عن الرواية؟ والمسرحية الشعرية؟ والتراجيديا؟ فدفن شكل أدبي هو فعل أخلاقي وإنجاز عظيم لأخلاق الصدق الحديثة. وبوصفه فعل تعريف ذاتي، فإنه ايضاً دفن ذاتي.

ترافق مراسم الدفن هذه عادةً كلّ مظاهر التفجع لأننا نتفجع على أنفسنا عندما نسمي الإمكانية المتعددة للإحساس والمواقف التي قام الشكل الميت بتجسيدها. في كتاب **مولد التراجيديا** (*Birth of Tragedy*) الذي يتحدث بالأحرى عن موت التراجيديا، ألقى نيتشه

اللوم على الهيبة الجديدة جذرياً للمعرفة والذكاء الواعي ـ اللذين ظهرا في اليونان القديمة مع شخصية سقراط ـ متهماً إياها بإضعاف الغريزة والحس الواقعي اللذين حكما باستحالة التراجيديا. لقد اتسمت كلّ النقاشات اللاحقة للموضوع برثائية مشابهة، أو على الأقل بدفاعيتها: فإما التفجع على موت التراجيديا أو السعي المتفائل لصنع التراجيديا «الحديثة» انطلاقاً من المسرح الطبيعي النزعة ـ العاطفي لإيبسن، وتشيخوف، وأونيل، وميلر، وويليامز. يتميز كتاب ليونيل إيبل[1] بفضيلة فريدة وهي أنه يخلو من التفجع المعهود. ألم يعد أحد يؤلّف مسرحيات تراجيدية؟ لا بأس. يدعو أيبل قراءه إلى مغادرة البهو الجنائزي والذهاب إلى حفلة تحتفي بالشكل التراجيدي الذي نملكه، وكنا نملكه في الواقع طوال ثلاثمئة عام، ألا وهي الميتامسرحية[*].

في الواقع، لا سبب للتفجع، فالميت كان مجرد قريب بعيد. ويرى أيبل أن التراجيديا ليست، ولم تكن أبداً، الشكل المميز للمسرح الغربي؛ وقد عجز معظم المسرحيين الغربيين المنكبين على كتابة التراجيديا عن القيام بذلك. لماذا؟ بكلمة واحدة، الجواب هو التالي: الوعي الذاتي. أولاً، الوعي الذاتي عند المؤلّف المسرحي نفسه، ثمّ الوعي الذاتي عند شخصياته. «يعجز الكاتب المسرحي

---

(1) Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, A Dramabook (New York: Hill and Wang, [1963]).

(*) Metaplay أو Metatheater الميتامسرح والميتامسرحية وهو المقابل العربي الذي نقترحه في غياب مقابل معتمد لهذا المصطلح الذي اقترحه ليونيل أيبل عام 1963. ويبدو أن مسألة تعريف هذا المصطلح وتحديد التقنيات المسرحية التي تندرج تحته لم تحسم بعد رغم شيوعه في النقد الأدبي. والميتامسرحية هي طريقة تعلق بواسطتها المسرحية على نفسها، وهذا ما يعرف بالمسرحية داخل المسرحية أو التمسرح المضاعف (على غرار مسرحية **هاملت** لشكسبير).

الغربي عن الإيمان بحقيقة شخصية تفتقر إلى الوعي الذاتي. يميز الافتقار إلى الوعي الذاتي **أنتيغونا**، و**أوديب**، و**أوريست** بقدر ما أن الوعي الذاتي يميز **هاملت**، تلك الشخصية الجليلة في الميتامسرح». على هذا النحو، فالميتامسرحية ـ أي الحبكات التي تصف المَسْرَحة الذاتية للشخصيات الواعية، المسرح الذي تصرح استعاراته البارزة أن الحياة حلم والعالم خشبة مسرح ـ هو الذي احتل الخيال المسرحي في الغرب بالقدر نفسه الذي احتلت فيه التراجيديا الخيال المسرحي اليوناني. وتترتب على هذه المقولة ملاحظتان تاريخيتان بارزتان، الأولى أن تلك التراجيديا أكثر ندرة مما كان مفترضاً ـ المسرحيات اليونانية، إحدى مسرحيات شكسبير (**ماكبث**)، وبعض مسرحيات راسين. ليست التراجيديا الشكل الذي يتميز به المسرح الإليزابيثي أو الإسباني. إن معظم المسرحيات الإليزابيثية الرصينة هي مسرحيات تراجيدية فاشلة (**الملك لير، فاوست**) أو ميتامسرحيات ناجحة (**هاملت، العاصفة**). وتتعلق الملاحظة الثانية بالمسرح المعاصر. وبحسب أيبل، يعد شكسبير وكالديرون أعظم مصدرين لتراث أعيد إحياؤه بعظمة فَي المسرح «الحديث» لشو، وبيرانديللو، وبيكيت، وإيونسكو، وجينيه، وبرخت.

يندرج كتاب أيبل، بوصفه عينة من التشخيص الثقافي، في إطار التراث العظيم للتأمل حول محن الذاتية والوعي الذاتي الذي استهله الشعراء الرومانسيون وهيغل، ثمّ استأنفه نيتشه، وشبنغلر، ولوكاتش في بداياته، وسارتر. تتراءى مسائلهم ومفرداتهم وراء مقالات أيبل الموجزة غير التقنية، فحيث يثقل الأوروبيون كاهل نصهم، يسافر أيبل خفيفاً، بدون هوامش سفلية، وحيث يؤلّفون مجلدات بحالها، يكتب هو مجموعة من المقالات الجريئة؛ وحيث يكونون قاتمين، يكون هو أحمر قانياً. باختصار، لقد عرض أيبل حجة أوروبية

بالطريقة الأمريكية: وكتب أول منشور وجودي على الطراز الأمريكي. وحجته واضحة المعالم، مشاكسة، عرضة للشعائر، مفرطة في التبسيط، ومحققة كلّ الحق في الأغلب. لا يسبر كتابه الأغوار العاصفة (ولكنها أعماق) للمؤلّف العظيم الذي وضعه لوسيان غولدمان عن باسكال، وراسين، ومفهوم التراجيديا، تحت عنوان **الإله المتواري**، والذي أظن أن أيبل استلهمه. ولكن فضائله، وليس أقلها الأسلوب المباشر والإيجاز، رائعة، فبالنسبة إلى جمهور ناطق بالإنجليزية، غير متآلف مع مكانة لوكاتش، وغولدمان، وبرخت، ودورنمات وتلامذتهم، تظهر المسائل التي يطرحها أيبل بمثابة الوحي والإلهام. إن كتاب أيبل أكثر إثارة بكثير من كتاب **موت التراجيديا** لجورج ستاينر وكتاب **مسرح العبث** لمارتين أسلين. في الواقع، لم يسبق لأي كاتب إنجليزي أو أمريكي أن كتب عن المسرح دراسة بمثل هذا التشويق أو الرهافة.

كما سبق واقترحت، ليس جديداً ذلك التشخيص المفترض في كتاب **الميتامسرح**، ومفاده أن الإنسان الحديث يعيش بعبء متزايد من الذاتية على حساب إحساسه بالواقع. كما أنَّ الدراسات المسرحية لا تشكل النصوص الأساسية التي تكشف النقاب عن هذا الموقف وعن المفهوم الملازم له، وهو العقل بوصفه تلاعباً بالذات وأداء أدوار. وتجدر الإشارة إلى أن أعظم نصين عن هذا الموقف هما **خواطر** مونتاين **والأمير** لمكيافيللي، وكلاهما بمثابة دليل استراتيجي يفترض وجود هوة بين «الذات العامة» (الدور) و«الذات الخاصة» (الذات الحقيقية). وتكمن قيمة كتاب أيبل في التطبيق المباشر لهذا التشخيص على المسرح. إنّه محق تماماً، على سبيل المثال، في محاجته التي ترى أن معظم مسرحيات شكسبير التي سماها مؤلّفها، والجميع من بعده، تراجيديا، ليست تراجيديا على الإطلاق. وفي

الواقع، كان بوسع أيبل أن يذهب أبعد من ذلك، فليست فقط معظم المسرحيات التراجيدية المزعومة هي ميتامسرحيات في الحقيقة، بل إن معظم القصص والمسرحيات الكوميدية هي ايضاً ميتامسرحيات. إن المسرحيات الأساسية عند شكسبير هي عن الوعي الذاتي، عن شخصيات لا تمثل بقدر ما تمسرح نفسها في أدوار، فالأمير هال هو الرجل الذي يتحلى بوعي لذاته وتحكم بها إلى حدّ الكمال، وهو ينتصر على هوتسبور، الرجل الطائش الذي يتصف بنزاهة غير واعية للذات، وعلى فالستاف، الرجل اللعوب، العاطفي، والجبان، والواعي لذاته(*). وتجدر الإشارة إلى أن آخيل وأوديب لا يريان إلى نفسيهما كبطل وكملك، بل على أنّهما بطل وملك ـ ولكن هاملت وهنري الخامس يعتبران نفسيهما كمن يؤديان دوراً، هو دور المنتقم، ودور الملك البطل الواثق الذي يقود جيوشه إلى ساحة الوغى. إن إعجاب شكسبير بالمسرحية ـ ضمن ـ المسرحية، وتقنيعه لشخصياته في أجزاء طويلة من القصة يتصف جلياً بصفات أسلوب الميتامسرح. من بروسبيرو(**) إلى رئيس الشرطة في مسرحية **الشرفة** لجينيه، تتسم شخصيات الميتامسرح بأنها شخصيات تبحث عن أحداث.

سبق لي أن ذكرت بأن الأطروحة الأساسية التي يتقدم بها أيبل محقة، ولكنها كذلك مخطئة أو ناقصة بالنظر إلى ثلاث مسائل:

أولاً، لكانت هذه الأطروحة أكثر اكتمالاً، وأعتقد أنها كانت لتتعدل إلى حدّ ما، لو انبرى المؤلّف لتحديد ماهية الكوميديا. وبدون أن تكون لدي نية الاقتراح بأن الكوميديا والتراجيديا تتقاسمان العالم المسرحي، أرى أن أفضل تعريف لِكُلّ منهما يكمن في علاقة

(*) Prince Hal, Hotspur, Falstaff: شخصيات مسرحية **هنري الرابع** لشكسبير.

(**) Prospero: الشخصية الرئيسيّة في مسرحية **العاصفة** لشكسبير.

الواحدة بالأخرى. إن إغفال الكوميديا مذهل ولا سيما حين يتذكر المرء أن الزيف، والخداع، وتقمص الأدوار، والتلاعب، ومسرحة الذات - وهي العناصر الأساسية لما يدعوه أيبل بالميتامسرح - هي قوام الكوميديا منذ أرسطوفانيس، فالحبكات الكوميدية إما تدور حول التلاعب الواعي بالذات وأداء الأدوار (ليزيستراتا، الحمار الذهبي، تارتوف) أو حول شخصيات غير مدركة لذاتها أو لنقل إنّها قليلة الوعي لذاتها بصورة بعيدة الاحتمال (كانديد، باستر كيتون، جليفر، ودون كيشوت) تؤدي أدواراً غريبة تضطلع بها بسذاجة مبتهجة تحمي مناعتها. ويمكن المجادلة بأن الشكل الذي يدعوه أيبل بالميتامسرحية، ولا سيما بنسخها الحديثة، يمثل انصهاراً لروح التراجيديا ما بعد موتها مع أقدم مبادئ الكوميديا. ثمة ميتامسرحيات حديثة مثل مسرحيات إيونسكو هي مسرحيات كوميدية بديهياً. ومن العسير كذلك الإنكار بأن بيكيت يكتب في مسرحيات **بانتظار غودو**، **شريط كراب الأخير** و**الأيام السعيدة** شكلاً من أشكال الكوميديا السوداء (Comédie noire).

ثانياً، يفرط أيبل في التبسيط، وأعتقد أنه يسيء تصوير رؤية العالم الضرورية لتأليف المسرحيات التراجيدية، فيقول: «لا يستطيع المرء أن يبدع التراجيديا من دون أن يقرّ بحقيقة بعض القيم العنيدة. ولكن المتخيل الغربي كان متحرراً ومشككاً إجمالاً؛ وقد سادت فيه نزعة اعتبار كلّ القيم المنيعة زائفة». يبدو لي هذا الرأي مغلوطاً وسطحياً في الجزء منه الذي ليس مغلوطاً (فلعل أيبل في هذه الحالة شديد التأثر بتحليل هيغل للتراجيديا والمسرح الشعبي). فما هي القيم المنيعة عند هوميروس؟ الشرف والمنزلة الرفيعة والشجاعة الشخصية. هل هي قيم طبقة عسكرية أو أرستقراطية؟ ولكن ليس هذا هو ما تدور **الإلياذة** حوله. قد يكون من الأصوب القول، كما تفعل سيمون

فايل، إن **الإلياذة** ـ بوصفها النموذج الخالص للرؤية التراجيدية الذي قد يصادفه المرء ـ تدور حول خواء الكون واعتباطيته، والخلو المطلق من المغزى لكافة القيم الأخلاقية، والقانون المروع للموت والقوى اللابشرية. إذا تمثل مصير أوديب واختبر على أنه مأساوي، فليس لأنه، أو لأن جمهوره، كان يؤمن «بقيم منيعة» بل تحديداً لأن ثمة أزمة قد عصفت بهذه القيم. لا تبين التراجيديا عناد «القيم» بل عناد الكون. إن قصة أوديب تراجيدية من حيثُ إنَّها تصور القتامة البهيمية للكون، واصطدام النية الذاتية بالمصير الموضوعي، ففي نهاية المطاف، وبالمعنى العميق للكلمة، أوديب بريء؛ وقد ظلمته الآلهة، كما يقول هو نفسه في **أوديب في كولونوس**. التراجيديا هي إذاً رؤية عن العدمية، رؤية بطولية أو تمجيدية عن العدمية.

كما أنه ليس صحيحاً بأن الثقافة الغربية كانت بالاجمال متحررة ومشككة. نعم كان هذا حال الثقافة الغربية ما بعد المسيحية. وكان كذلك حال كلّ من مونتاين، ومكيافيللي، وعصر التنوير، والثقافة التحليلية النفسية الهادفة لاستقلالية الشخصية وصحتها في القرن العشرين. ولكن ماذا عن التقاليد الدينية السائدة في الثقافة الغربية؟ هل كان بولس، وأغسطينوس، ودانتي، وباسكال، وكيركغارد شكوكيين ليبراليين؟ بالكاد. وبالتالي، لا بدّ أن يسأل المرء: لماذا لم يكن هنالك تراجيديا مسيحية؟ إنّه سؤال لا يطرحه أيبل في كتابه رغم كون التراجيديا المسيحية قد تبدو حتمية إذا ما توقف المرء عند الجزم بأن الإيمان بالقيم العنيدة هو المقوِّم الضروري لإبداع المسرحيات التراجيدية.

لا يخفى على أحد أن التراجيديا المسيحية لم يكن لها وجود، بالمعنى الضيق للكلمة، لأن مضمون القيم المسيحية ـ فالأمر يتعلق بماهية القيم، مهما بلغت درجة عنادها، لأنها ليست كلها صالحة ـ

لا تتلاءم مع الرؤية المتشائمة للتراجيديا. على هذا النحو، فإن القصيدة اللاهوتية لدانتي هي «كوميديا»، مثلما هو حال قصيدة ميلتون، أي إنّها طريقة تعبير دانتي وميلتون عن فهمهم العالم، بصفتهم مسيحيين. في العالم الذي تتصوره اليهودية والمسيحية، لا وجود لأحداث اعتباطية قائمة بحرية، فَكُلّ الأحداث تندرج في مخطط إله عادل وصالح وحسن التدبير؛ وكل صلب لا بدّ أن يتوج ببعث. كلّ كارثة أو مصيبة لا بدّ أن ينظر إليها على أنها إما تقود إلى صالح أعظم، أو على أنها قصاص عادل وملائم يستحقه من يتلقاه كلّ الاستحقاق. إن هذه الملاءمة الأخلاقية للعالم التي تؤكدها المسيحية هي تحديداً ما تنكره التراجيديا. تقول التراجيديا إن ثمة نوائب لا يستحقها المرء استحقاقاً تاماً، وإن ثمة ظلماً مطلقاً في العالم. ولذلك، قد يرى المرء أن التفاؤل الغائي للتقاليد الدينية السائدة في الغرب، وإرادتها بأن ترى مغزى في الكون، أعاق إحياء التراجيديا تحت الرعاية المسيحية، مثلما العقل في حجة نيتشه، والروح المتفائلة جوهرياً عند سقراط، ومثل التراجيديا عند الإغريق. لا يرث العهد الليبرالي والتشكيكي للميتامسرح سوى تلك الإرادة لتوضيح اليهودية والمسيحية. على الرغم من استنفاد المشاعر الدينية، تبقى إرادة التوضيح وإيجاد المعنى سائدة على الرغم من اختزالها إلى تصور فعلٍ بوصفه إسقاطاً لتصور المرء عن نفسه.

أود أن أقدم توضيحاً ثالثاً يتعلق بتناول أيبل للميتامسرحيات، تلك المسرحيات التي غالباً ما جرى تصنيفها كلها تحت التعبير التنازلي: «مسرح العبث». وأيبل محق في إشارته إلى أن هذه المسرحيات تندرج من الناحية الشكلية، في تقليد قديم. إلا أن الاعتبارات الشكلية التي يتناولها أيبل في مقالاته يجب أن لا تعتم على الاختلافات في الرتبة والنبرة التي يستخف بها. إن شكسبير

وكالديرون يختلقان ألعاباً ذهنية (Jeux d'esprit) ميتامسرحية في كنف عالم غني بالمشاعر القائمة وبإحساس بالانفتاح. ويعكس الميتامسرح عند جينيه وبيكيت مشاعر حقبة أعظم متعة فنية عندها هي التمزيق الذاتي، حقبة تختنق بسبب الإحساس بالعودة الأبدية، حقبة تختبر التجديد بوصفه فعلاً ترهيبياً. تفترض كلّ الميتامسرحيات أن الحياة حلم. ولكن ثمة أحلاماً مستكينة، وأحلاماً مضطربة، وكوابيس أحلام. والحلم الحديث ـ الذي تستشرفه الميتامسرحيات ـ كابوس من التكرار والأفعال المؤجلة والمشاعر المستنفدة. ثمة ثغرات بين الكابوس الحديث وحلم النهضة الذي يهمله أيبل (مثل يان كوت مؤخراً) مجازفاً بأن يسيء قراءة النصوص.

في ما يتعلق ببرخت الذي يدرجه أيبل في عداد الميتامسرحيين في العصر الحديث، لا يخلو هذا التصنيف من التضليل، ففي بعض الأحيان، يبدو أن أيبل يلجأ إلى تعبير «مسرحية طبيعية النزعة» عوضاً عن «تراجيديا» إشارة إلى الميتامسرح. ولكن مسرحيات برخت لا طبيعية النزعة وتعليمية. ولا أعتقد أن برخت يندرج في هذه الخانة ما لم يكن أيبل على استعداد لاعتبار مسرحية دانييل ميتامسرحية لأن فيها عازفين على الخشبة، وراوياً يشرح كلّ ما يجري للنظارة، ويدعوهم لمشاهدة المسرحية بوصفها مسرحية، وأداءً مسرحياً. كما أنَّ معظم ما يقوله أيبل عن برخت يتشوه تشويهاً كريهاً بسبب التفاهات الغريرة عن الحرب الباردة. يرى أيبل أن مسرحيات برخت يجب أن تكون ميتامسرحيات لأن تأليف المسرحيات التراجيدية يعني أن على المرء الإيمان بأن «الأفراد حقيقيون»، وأن على المرء «الإيمان بأهمية المعاناة المعنوية» (هل يقصد أيبل الأهمية المعنوية للمعاناة المعنوية؟). بما أن برخت كان شيوعياً، وبما أن الشيوعيين «لا يؤمنون بالفرد أو بالتجربة المعنوية» (ماذا يعني «الإيمان» بالتجربة

المعنوية؟ هل يعني أيبل المبادئ الأخلاقية؟)، فقد افتقر إلى العدة الضرورية لتأليف المسرحيات التراجيدية؛ وبالتالي، نظراً إلى كونه دوغمائياً، لم يكن بوسع برخت إلا أن يؤلّف ميتامسرحاً، أي «مسرحة كلّ الأفعال وردود الفعل والتعبير عن المشاعر الإنسانية»، وهذا هراء، فلا عقيدة وعظية خارجية أكثر من الشيوعية، ولا نصير ثابت «للقيم المنيعة» أكثر منها، وإلا فما المقصود حين ينعت الليبراليون الغربيون الشيوعية بابتذال أنّها «دين علماني»؟. أما في ما يتعلق بالاتهام المألوف ومفاده أن الشيوعية لا تؤمن بالفرد، فهذا هراء كذلك. لا يتعلق الأمر بالنظرية الماركسية بقدر ما يتعلق بالوعي والتقاليد التاريخية في الدول التي تسلمت فيها الشيوعية السلطة، والتي لم تؤمن أبداً بالفكرة الغربية المزعومة عن الفرد التي تفصل الذات «الخاصة» عن الذات «العامة»، وترى أن الذات الخاصة هي الذات الحقيقية التي لا تنخرط في أنشطة الحياة العامة إلا على مضض. كما أنَّ الإغريق الذين أبدعوا التراجيديا لم يكن لديهم مفهوم للفرد بالمعنى الغربي الحديث، فثمة التباس عميق في حجة أيبل ـ تعميماته التاريخية سطحية بمعظمها ـ حين يسعى إلى أن يجعل من غياب الفرد معياراً للميتامسرح.

باعتراف الجميع، كان برخت حارساً ماكراً ومتناقضاً «للأخلاقية» الشيوعية. ولكن لا بدّ من البحث عن سرّ مسرحياته في مفهومه للمسرح بوصفه أداة وعظية. ومن هنا لجوؤه إلى التقنيات المسرحية المقترضة من المسرح اللاطبيعي النزعة في الصين واليابان، ونظريته الشهيرة، المعروفة بمؤثر التغريب، عن الإخراج المسرحي والتمثيل التي تهدف إلى فرض موقف غير منحاز وفكري على النظارة (يبدو أن مفعول الاستلاب هو أساساً نهج لتأليف المسرحيات وتمثيلها على خشبة المسرح، بصورة لا طبيعية النزعة؛ وتأثيره كنهج

في التمثيل، حسب ما شاهدت في أداء فرقة برلينر إنسانبل يقوم بالدرجة الأولى على تلطيف الأسلوب الطبيعي في التمثيل وتخفيفه، لا على معارضته أساساً). يقوم أيبل، إذ يشبه برخت بالميتامسرحيين الذي يوجد بينه وبينهم بالتأكيد قاسم مشترك، بحجب الاختلاف بين تعليمية برخت والحياد المدروس - الإلغاء المتبادل لكافة القيم - الممثل بالميتامسرحيين الأصيلين. والأمر أشبه بالاختلاف بين القديس أغسطينوس ومونتاين، فـ «اعترافات» الأول و«**خواطر**» الثاني سيرتان ذاتيتان تعليميتان. ولكن، وفيما يرى صاحب **الاعترافات** أن حياته مسرحية تجسد حركة الوعي من الأنانية إلى الألوهة في خطها المستقيم، يعتبر صاحب **الخواطر** أن حياته استكشاف هادئ ومتنوع للأساليب المتعددة التي تتجلى من خلالها الذات. القواسم المشتركة بين برخت وبيكيت وجينيه وبيرانديللو قليلة بقدر ما هي قليلة القواسم المشتركة بين تمرين أغسطينوس في تحليل الذات وتمرين مونتاين في تحليل الذات.

[1963]

ارتياد المسرح... إلخ.

للمسرح تاريخ طويل بصفته فناً عمومياً، ولكن القليل من المسرحيات اليوم، خارج أقاليم الواقعية الاشتراكية، يتعاطى مع المشاكل الاجتماعية والمحلية. وأفضل المسرحيات الحديثة هي تلك المكرسة لإعادة العذابات الخاصة بدلاً من العامة إلى الأذهان. إن صوت الجمهور في المسرح اليوم فظ وأجش، وفي أغلب الأحيان، سفيه.

وأبرز مثال على السفاهة السائدة حالياً المسرحية الجديدة لآرثر ميلر(*) بعد السقوط التي افتتحت موسمها الأول من العروض على خشبة المسرح الثابت بمركز لنكولن. تقوم مسرحية ميلر أو تتداعى حول أصالة رصانتها الأخلاقية وتطرقها إلى قضايا «كبرى». ولكن ميلر اختار للأسف أسلوباً لمسرحيته هو المناجاة الداخلية الثرثارة القائمة على الاعتراف النفستحليلي، وحدَّد وهو يتلعثم وظيفة

(*) Arthur Miller (1915 ـ 2005): من أبرز الكتاب المسرحيين الأمريكيين في القرن العشرين. اشتهر برفضه لإعطاء معلومات إلى لجنة الكونغرس من أجل الأنشطة المعادية للولايات المتحدة، وبزواجه من الممثلة مارلين مونرو. أثارت مسرحيته **بعد السقوط** التي افتتحت عروضها عام 1964 ضجة إعلامية وموجة من الاستياء بسبب تجسيدها لشخصية مونرو على الخشبة تحت اسم ماغي، مع العلم أن مونرو قد انتحرت عام 1962.

للجمهور هي وظيفة المستمع الأكبر. «تجري أحداث المسرحية في ذهن كوينتن، الإنسان المعاصر، وذاكرته»، فالبطل الذي يجسد الإنسان العادي (تذكروا ويلي لومان(*) والموقع الداخلي الخارج عن الزمان والمكان يفضح العرض: مهما واجهت مسرحية **بعد السقوط** قضايا عامة مثيرة، فهي تتناول هذه القضايا بوصفها الأثاث الذهني لأحدهم، الأمر الذي يلقي على كاهل «كوينتن، إنسان معاصر» لميلر عبئاً فظيعاً لأن عليه أن يحمل الكون بأسره في رأسه بالمعنى الحرفي للكلمة. وللنجاح في هذه المهمة، رغم المصاعب، على هذا الرأس أن يكون جيداً جداً، رأساً جديراً جداً بالاهتمام، وذكياً. غير أن رأس بطل ميللر ليس من هذا القبيل على الإطلاق. إن الإنسان المعاصر (كما يصوره ميلر) يبدو عالقاً في مشروع أخرق يقوم على تبرئة الذات، وتبرئة الذات تعني بالطبع تعريتها، ويوجد من التعرية الكثير في مسرحية **بعد السقوط** .قد يعترف الكثيرون لميلر بالكثير من الفضل لجرأته في تعرية الذات بصفته زوجاً وعشيقاً وسياسياً وفناناً. ولكن تعرية الذات لا تكون جديرة بالثناء في مجال الفن إلا حين تكون من الجودة والتعقيد بحيث تتيح للآخرين أن يتعلموا منها عن أنفسهم. في هذه المسرحية، تعرية الذات التي يقوم بها ميلر هي مجرد إطلاق العنان للأهواء والرغبات والشهوات.

لا تقدّم مسرحية **بعد السقوط** أحداثاً بل أفكاراً حول الأحداث. وهي تدين بأفكارها النفسية إلى فرانتزبلاو أكثر مما تدين بها إلى فرويد (أرادت أم كوينتن أن يكون لإبنها خطّ جميل، لتنتقم بواسطة

(*) Willy Loman: هو الشخصية الرئيسة في مسرحية **موت بائع متجول** لآرثر ميلر، وهذه المسرحية من كلاسيكيات المسرح الأمريكي، ويعتبرها الكثيرون نقداً للحلم الأمريكي بتحقيق الثروة والنجاح بدون مراعاة للمبادئ الأخلاقية، وقد حققت المسرحية شهرة عالمية لميلر الذي نال عنها جائزة بوليتز للمسرح عام 1949.

ابنها من زوجها، رجل الأعمال الناجح إنما الأمي). أما في ما يتعلق بأفكارها السياسية، حيث لم يلطف إحسان التحليل النفسي من السياسة، فمازال ميلر يكتب على مستوى رسم كاريكاتوري في صحيفة يسارية. وللإيفاء بالغرض المطلوب، تضطر صديقة كوينتن الألمانية الشابة ـ ويحدث ذلك في الخمسينيات ـ أن تثبت في النهاية بأنها كانت تتجسس على مؤامرة الضباط في العشرين من تموز/ يوليو؛ «لقد شنقوا جميعاً». وتتجلى شجاعة كوينتن السياسية في مقاطعته المنتصرة للخطبة الرنانة التي يلقيها رئيس لجنة الكونغرس حول الأنشطة المعادية للولايات المتحدة لطرح السؤال التالي: «كم عدد الزنوج الذين يسمح لهم بالاقتراع في دائرتك الوطنية؟». تؤدي هذه الحماقة الفكرية لمسرحية **بعد السقوط**، كما تفعل دائماً، إلى الخداع الأخلاقي. تزعم مسرحية **بعد السقوط** أنها ليست سوى مسرحية عن الإنسان المعاصر الذي يقوم بجردة لإنسانيته، فيتساءل أين أذنب، وأين كان بريئاً، وأين كان يتحمل المسؤولية. لا أعترض على التضافر الغريب للقضايا المطروحة، وهي ظاهرياً القضايا النموذجية في منتصف القرن العشرين (الشيوعية مارلين مونرو، معسكرات الإبادة النازية)، والتي استعادها في شخص كوينتن، ذلك الكاتب الفاشل(*) الذي يدعي طوال المسرحية أنه محام. أعترض على وضع كلّ هذه القضايا في مسرحية **بعد السقوط** على المستوى نفسه ـ ولم يكن ذلك غير متوقع، لأنها كلها موجودة في ذهن كوينتن. تزحف الجثة الجميلة لماغي ـ مارلين مونرو على خشبة المسرح خلال مشاهد طويلة من المسرحية لا دور لها فيها. وبالذهنية نفسها، يوجد مستطيل رث مصنوع من الجص والأسلاك الشائكة ـ

(*) Manqué (وردت بالفرنسية في النصّ الأصلي).

وأسارع للتوضيح بأنه يرمز إلى معسكرات الاعتقال ـ يبقى معلقاً عالياً في مؤخرة المسرح. وبين الحين والآخر، يضيئه مسلاط حين تنتقل مناجاة كوينتن للحديث عن النازيين. . .إلخ. المقاربة شبه النفستحليلية للشعور بالذنب والإحساس بالمسؤولية في مسرحية **بعد السقوط** تعلي من شأن المآسي الشخصية، وتحط من قدر المآسي العامة إلى نقطة الصفر نفسها. بطريقة أو بأخرى ـ يا لها من صفاقة مذهلة! ـ يبدو كلّ شيء متشابهاً: سواء كان كوينتن مسؤولاً عن تداعي ماغي وانتحارها، وسواء كان هو (الإنسان الحديث) مسؤولاً عن الفظائع التي يعجز اللسان عن وصفها في معسكرات الاعتقال.

سمح وضع القصة داخل رأس كوينتن في الواقع لميلر باختصار أي استكشاف جدي لمادته، رغم أنه اعتقد بديهياً بأن هذه الوسيلة سوف «تعمق» قصته. تصبح الأحداث الحقيقية عبارة عن زخارف ونوبات وعي متقطعة. والمسرحية مفككة الأوصال بشكل غريب، تكرارية، وغير مباشرة. تتوالى «المشاهد» وتتوقف ـ القفز إلى الأمام والعودة إلى الوراء من وإلى زواج كوينتن الأول، وزواجه الثاني (بماغي)، وتودده المتردد لزوجته الألمانية العتيدة، وطفولته، ومشاجرات أبويه الهستيريين والمتعسفين، وقراره المؤلم بالدفاع عن أستاذ وصديق شيوعي سابق في معهد الحقوق ضدّ صديق «أفشى أسماء». وكل المشاهد مقتطفات تندفع خارج ذهن كوينتن حين تصبح مؤلمة أكثر مما يطاق. يبدو أن الوفيات وحدها، غير الظاهرة على خشبة المسرح حتماً، تحرّك حياة كوينتن: اليهود (كلمة «يهودي» لا تذكر أبداً) ماتوا منذ وقت طويل؛ تموت أمه، تنتحر ماغي نفسها بجرعة فائضة من المنومات؛ يرمي أستاذ القانون بنفسه تحت قطار مترو الأنفاق. خلال المسرحية، يبدو كوينتن ضحية أكثر منه عنصراً فاعلاً في حياته، إلا أن هذا تحديداً ما لا يعترف به ميللر

على الإطلاق، ولا يدع كوينتن أبداً يرى ذلك على أنه مشكلته، بل على العكس، فهو يبرئ كوينتن (وضمناً الجمهور) بأكثر الأساليب التقليدية. مقابل كلّ القرارات المحرجة، والذكريات المؤلمة، يقدم ميللر لكوينتن الحل الأخلاقي نفسه، والتعزية نفسها. أنا (نحن) مذنب (مذنبون) وبريء (بريئون) في آن معاً، مسؤول (مسؤولون) وغير مسؤول (غير مسؤولين) في آن معاً. كانت ماغي محقة حين شجبت لدى كوينتن برودته وعدم تسامحه؛ ولكن موقف كوينتن كان مبرراً حين تخلى عن ماغي النهمة، المختلة، والمدمرة لذاتها. والأستاذ الذي رفض «الإدلاء بأسماء» أمام لجنة الكونغرس للأنشطة المعادية للولايات المتحدة كان محقاً؛ ولكن الزميل الذي تعاون مع اللجنة وأدلى بشهادته، كان يتمتع بشيء من النبل كذلك. وكما يدرك كوينتن (في أرقى إدراك على الإطلاق) وهو يتجول في معسكر داشاو مع صديقته الألمانية الصالحة، أي واحد منا كان ليكون ضحية هناك، ولكن كان بوسعنا كذلك أن نكون أحد القتلة أيضاً.

وتنطبع ظروف المسرحية وإنتاجها ببعض المسحات الواقعية الفاسدة التي تؤكد سوء النية والمزاج المداهن للمسرحية، فالخشبة العريضة والمنحدرة المطلية باللون الرمادي الأردوازي والخالية من الأكسسوارات، المجسدة لذهن الإنسان المعاصر، عارية بوضوح شديد بحيث لا يسع المرء إلا أن ينتفض حين يقوم كوينتن، الجالس معظم الوقت في مقدمة المسرح على ما يشبه الصندوق ويدخن بشكل متواصل، بنفض رماد سيجارته في مرمدة جيب سرية موجودة في دعامة الخشبة. وينتفض المشاهد ثانية لرؤية باربارا لودن بهيئة مارلين مونرو، تقلد أسلوب مونرو المميز في الكلام، وتشبهها جسدياً بعض الشيء (رغم افتقارها إلى كمال الصورة الضرورية لاستكمال الإيحاء). ولعل أكثر مزيج بين الواقع والتمثيل ترويعاً كون

مسرحية **بعد السقوط** من إخراج إيليا قازان، المعروف عنه بأنه نموذج الزميل الذي أعطى الأسماء أمام اللجنة. حين تذكرت قصة العلاقات المضطربة بين ميللر وقازان، شعرت بالضيق نفسه الذي انتابني حين شاهدت للمرة الأولى فيلم **سانست بولفار** (بولفار الغروب) بمحاكاته المشوشة وإشاراته الجريئة إلى المسيرة المهنية الحقيقية والعلاقات السابقة لغلوريا سوانسين، النجمة السينمائية القديمة التي تعود إلى الشاشة، وإريك فون ستروهايم، المخرج العظيم المنسي. أياً كانت الشجاعة التي تتمتع بها مسرحية **بعد السقوط**، فهي ليست شجاعة فكرية أو أخلاقية، بل شجاعة صنف من الانحراف الشخصي. ولكنها أقل بكثير من فيلم **سانست بولفار**، فهي لا تعترف بمرضها، وصفات الرقية الشخصية الخاصة بها. تشدد مسرحية **بعد السقوط**، إذا جاز التعبير، حتّى نهايتها المريرة، على الجدية وعلى التعاطي مع مسائل اجتماعية وأخلاقية كبرى؛ وبهذه الصفة، لا بدّ من القول إنّها تفتقر بشكل محزن للذكاء والاستقامة الأخلاقية.

بما أن مسرحية **بعد السقوط** تشدد على رصانتها، أظن أنها سوف تكون موضع سخرية وتسخيف، وستتقادم خلال بضع سنوات مثلما يصيب حالياً مسرحية **ماركو ملايين** ليوجين أونيل(*)، المسرحية الثانية في أعمال المسرح الثابت بمركز لنكولن. تتعرض

(*) Eugene O'Neill (1888 ـ 1953): كاتب مسرحي أمريكي، أدخل إلى المسرح الأمريكي الواقعية التي كان روادها تشيخوف وإيبسن وستريندبرغ، وكان أول مسرحي يدخل العامية إلى نصوصه المسرحية التي يتحدث فيها عن شخصيات تعيش على هامش المجتمع وتسعى إلى تحقيق طموحاتها وأحلامها ولكنها تنزلق في الخيبة واليأس. وفي مسرحية **ماركو ملايين** (1923 ـ 1925)، استعار أونيل شخصية ماركو بولو لتقديم نظرة نقدية ساخرة عن الرأسمالية في العشرينيات من وجهة نظر الرحالة الذي عاش في القرن الثالث عشر.

المسرحيتان للتشويه بسبب تواطؤ مؤلم (رغم أنه لا واع كما يتخيل المرء) مع ما تزعمان أنهما تهاجمانه، فالهجوم الذي شنته مسرحية **ماركو ملايين** على القيم المادية في حضارة الأعمال الأمريكية ينضح بالمادية؛ ومسرحية **بعد السقوط** عظة طويلة تؤيد الصلابة مع الذات، ولكن حجتها رخوة مثل العصيدة. في الواقع، يتعذر الاختيار بين المسرحيتين، أو إنتاجهما. لا أدري أي منهما خرقاء أكثر من الأخرى: الحماسة الطفولية لماركو بولو أمام عجائب كاثاي («لا شكّ أن لديك قصراً جميلاً أيها الخان؟» - الأمريكيون أفظاظ، وماديون، أترون؟) أو الخطب الغريبة، الشاعرية والطنانة بخبث حيناً، الشبيهة أحياناً بإحدى المسلسلات العاطفية في محطة WEVD الإذاعية التي يلقيها كوينتن، بطل ميلر (الأمريكيون معذبون ومعقدون، أترون؟). لا أدري من أجد أداءه أكثر رتابة أو أقل مداهنة، جايسون روبارد الابن في دور كوينتن المستنزف والأخرق، أو هال هولبروك في دور ماركو بولو الصبياني بشكل هستيري. بالكاد أستطيع أن أحكم على أداء زهرة لامبرت حين كانت الفتاة القادمة من برونكس التي لا تفتأ تركض في رأس كوينتن، مبدية نحوه إعجاباً مفرطاً لأنه منحها الشجاعة من أجل الخضوع لتجميل أنفها من أداء زهرة لامبرت حين كان من المفترض بها أن تكون زهرة الشرق الأنيقة المحرومة من الحب، الأميرة كوكاشين، في مسرحية **ماركو ملايين**. لا ريب أن إخراج إيليا قازان لمسرحية **بعد السقوط** كان قوياً وحداثياً وتكرارياً في حين كان إخراج خوسيه كينتيرو لمسرحية **ماركو ملايين** معقداً وجميلاً، وتميز بالأزياء الجميلة من تصميم بيني مونريسور، على الرغم من أن الإضاءة في المسرح كانت سيئة بحيث لا يتأكد المشاهد مما رآه. ولكن الفوارق بين الإنتاجين تبدو طفيفة متى اعتبرنا أن قازان كدَّ على مسرحية رديئة وكينتيرو كدَّ على مسرحية لا يمكن لأي إنتاج، مهما كان جيداً، أن يعوض عن

افتقارها الشديد إلى النضج. تشكل مجموعة الأعمال المسرحية في المسرح الثابت التابع لمركز لنكولن (مسرحنا القومي؟) خيبة أمل مذهلة. ويتعذر علينا أن نصدق بأن كلّ التحرر المتبجح الذي حصل عليه من النزعة التجارية في برودواي لم يُفض إلى أكثر من إنتاجات متواضعة الأداء لمسرحية ميللر الرثة تلك، ومسرحية لأونيل من الرداءة بحيثُ إنّها تفتقر إلى أي أهمية تاريخية، وملهاة سخيفة لس. ن. بيهرمان تجعل مسرحيتي **بعد السقوط** و**ماركو ملايين** تبدوان عملين عبقريين.

لئن أخفقت مسرحية **بعد السقوط** كمسرحية رصينة بسبب ميوعتها الفكرية، فمسرحية **الوكيل** لرولف هوخهوت تخفق بسبب بساطتها الفكرية وسذاجتها الفنية. ولكنه إخفاق من نوع آخر. لقد نقلت مسرحية **الوكيل** بإنجليزية غريبة، ومن الواضح أن هوخهوت لم يكن يأبه لحقيقة ملاحظة أرسطو ومفادها أن الشعر فلسفي أكثر منه تاريخي؛ وليست شخصيات هوخهوت أكثر من أبواق لعرض وقائع تاريخية، واستعراض تضارب المبادئ الأخلاقية. ولكن بعد أن يرى المرء الأسلوب الذي يحول بواسطته ميلر كلّ الأحداث إلى انعكاساتها الذاتية، يكاد يتغاضى عن الضعف الفني الذي يشوب مسرحية **الوكيل** .وتعتمد مسرحية **الوكيل**، بشأن موضوعها، الصراحة الكاملة التي تفتقر إليها مسرحية أرثر ميلر. وتتجلى فضيلتها على وجه التحديد في كونها ترفض التورية بشأن إبادة ستة ملايين يهودي.

ولكن إنتاج هرمان شوملين بعيد عن مسرحية هوخهوت (بنصها المكتوب) بقدر ما كانت تلك المسرحية (بنصها المكتوب) بعيدة عن كونها مسرحية عظيمة. لقد مرّ الوثائقي الفج إنما القوي، والمتراوحة مدته بين ست وثماني ساعات الذي أعده هوخهوت على شكل مسرحية، بخلاطة شوملين في برودواي، فخرج العمل أشبه بقصص

مسلسلة مدتها ساعتان وخمس عشرة دقيقة، ومضجرة علاوة على ذلك - وهي قصة بطل وسيم، كريم المحتد، وزوج من الأشرار، وبعض الحياديين، عنوانها: قصة الأب فونتانا، أو هل سيتكلم البابا؟

لا أشدد بالطبع على ضرورة مسرحة ست إلى ثماني ساعات، فالمسرحية بنصها الأصلي تكرارية. ولكن جمهور المسرح المستعد للبقاء أربع أو خمس ساعات من أجل متابعة مسرحية أونيل يمكن بالتأكيد أن يقتنع بالجلوس، لنقل أربع ساعات من أجل متابعة مسرحية هوخهوت. وليس من الصعب أن نتخيل وجود نسخة مسرحية مدتها أربع ساعات سوف تنصف القصة، ففي نسخة برودواي الحالية، لا يفطن المرء إطلاقاً إلى أن كورت غرستاين، الضابط النازي النبيل (وهو شخصية حقيقية) هو شخصية تتمتع بالقدر نفسه من الأهمية والبعد البطولي في مسرحية **الوكيل** بقدر الأب اليسوعي فونتانا (وهو شخصية مركبة تستند إلى كاهنين بطلين عاشا في تلك الفترة). لا يظهر أبداً في المسرحية كما عرضت في برودواي لا أيخمان، ولا البروفيسور هيرت الشهير، ولا الصناعي كروب، وكلهم شخصيات بارزة في مسرحية هوخهوت كما ألفها (فمن بين المشاهد المحذوفة، هناك بشكل خاص الفصل الأول، المشهد الثاني، أي الحفلة التي يقيمها أيخمان). بالتركيز حصرياً على قصة المناشدات اليائسة التي يوجهها فونتانا إلى البابا، ذهب شوملين بعيداً في دفن الذكريات التاريخية التي ترمي مسرحية هوخهوت إلى إبقائها حية. ولكن هذا التبسيط الصارم للحجة التاريخية التي يقدمها هوخهوت ليس حتّى أسوأ إهانة تلحقها نسخة شوملين. إن أسوأ إهانة تتمثل في رفض مسرحة كلّ ما تكون مشاهدته مؤلمة. ثمة بعض المشاهد في مسرحية **الوكيل** مؤلمة لدى قراءتها، ولكن لم يبق منها شيء، لا الرعب والتعذيب، ولا المفاخرات والممازحات الشنيعة،

بل تلاوة إحصائيات لا يمكن تصديقها. لقد اختزلت كلّ الفظاعة التي تمثلها إبادة ستة ملايين يهودي إلى مشهد استجواب الشرطة لبعض اليهود الذين اعتنقوا الكاثوليكية، بالإضافة إلى صورة واحدة تتكرر ثلاث مرات خلال المسرحية: صف من الأشخاص المنحنين والمشعثين يجتازون متثاقلين المؤخرة المظلمة لخشبة المسرح، فيما ينتصب وسط المسرح ضابط نازي، يولي ظهره للجمهور، ويصرخ أمراً يشبه أن يكون: «تحرّكوا الآن!». إنّها صورة تقليدية، صورة مستساغة كلياً، صورة لا تؤثر، ولا تقزز، ولا تروِّع. حتّى المونولوج الطويل الذي يقوله فونتانا، المشهد الخطابي في مقطورة الشحن المتجهة إلى معسكر أوشفيتز ـ المشهد السابع من أصل المشاهد الثمانية في نسخة شوملين المبتورة ـ قد اقتطع قبيل افتتاح العروض. بعد ذلك تنتقل المسرحية مباشرة من المواجهة بين البابا والأب فونتانا في الفاتيكان إلى المشهد الأخير في أوشفيتز الذي لم يبق منه سوى المناظرة الفلسفية الجديرة بالهواة بين الطبيب النازي الجهنمي وفونتانا الذي وضع نجمة داوود الصفراء، واختار الاستشهاد في أفران الغاز. وقد حذف بالكامل الاجتماع بين غرستاين وفونتانا، واكتشافهما المرعب بأن جاكوبسون قد اعتقل، وتعذيب كارلوتا، وموت فونتانا.

على الرغم من الضرر الحاسم الذي لحق بالمسرحية حين نحت شوملين نسخته منها، فإنه لا بدّ من الإشارة إلى أن الإنتاج لم يكن ملائماً كذلك في أكثر الأحيان، فالديكورات الضمنية الهزيلة التي أعدها روبن تيرار وطونيان تخص مخرجاً آخر، وهي تتوه في إنتاج مسرحي يفتقر كلياً إلى أدنى قدر من الرهافة أو الأسلبة. ليس الممثلون أكثر إخفاقاً وبراعة من متوسط الممثلين في برودواي، ولكنهم ايضاً ليسوا أقل إخفاقاً. كالعادة، ثمة غلو في التعبير عن

الانفعالات، وثمة رتابة الحركة نفسها، وتمازج النبرات نفسها، وتسطيح الأسلوب نفسه الذي يوحي بالأداء التمثيلي الأمريكي من المستوى المتدني. أما الأدوار الرئيسيّة، ويؤديها ممثلون بريطانيون، فهي أكثر موهبة رغم الأداء الهزيل. يؤدي إيملين وليامز دور البابا بيوس الثاني عشر بتصلب متردد في الحركة والكلام، المفترض به أن يدلّ على المهابة البابوية، الأمر الذي أثار شكوكي حول كونه في الواقع البابا الراحل الذي أخرج من قبره للمناسبة، وفي حالة يمكن أنْ نفهم هشاشتها. وعلى الأقل، فقد بدا إلى حدّ ما مثل تمثال بيوس الثاني عشر بالحجم الطبيعي وراء الزجاج قرب مدخل كاتدرائية القديس باتريك. أما جيريمي بريت الذي يؤدي دور الأب فونتانا فيتمتع بحضور محبب وبأداء بديع رغم تلعثمه السيء حين اضطر للإعراب عن مشاعر اليأس أو الرعب الحقيقية.

توضح هذه المسرحيات المعروضة في الآونة الأخيرة ـ وغيرها، على شاكلة مسرحية **ديلان** التي من الأرحم عدم التعليق عليها ـ مرة أخرى أن المسرح الأمريكي يحكمه نزوع فريد وملح للتبسيط الفكري، فَكُلّ فكرة تختزل إلى كليشيه، ووظيفة الكليشيه هي إخصاء الفكرة. لا ريب أن للتبسيط الفكري استعمالاته وقيمته، فلا بدّ منه، على سبيل المثال، للكوميديا، ولكنه ليس ملائماً للمناسبات الرصينة. وفي الوقت الحاضر، فإن رصانة المسرح الأمريكي هي أسوأ من التفاهة.

لا يكون التطلع إلى الذكاء في المسرح من خلال «الرصانة» المعهودة سواء في شكل التحليل (المثال السيء على ذلك مسرحية **بعد السقوط**)، أو الوثائقي (المثال الضعيف على ذلك مسرحية **الوكيل**). إنّه يكون، على ما أظن من خلال الكوميديا. والشخص الذي كان أفضل من أدرك ذلك في المسرح الحديث هو برخت.

ولكن للكوميديا نفسها مخاطرها الهائلة. وليس الخطر في هذه الحالة في التبسيط الفكري بقدر ما هو في فشل تعبير النبرة والذوق. ولعل الأمر أنّه ليس كلّ الموضوعات تصلح لمعالجة كوميدية.

لا تقتصر مسألة ملائمة النبرة والذوق للموضوعات الجادة على المسرح وحده بالطبع، فثمة تمثيل ممتاز على فوائد الكوميديا، وعلى معضلاتها الخاصة ـ لو أمكن لي أن أنتقل إلى السينما قليلاً ـ في فيلمين عرضا مؤخراً بمدينة نيويورك هما **الديكتاتور العظيم** لتشارلي تشابلن(*)، و**الدكتور سترينجلوف** أو **كيف تعلمت أن أكف عن القلق وأن أحب القنبلة** لستانلي كوبريك(**). ويبدو لي أن فضائل هذين الفيلمين وإخفاقاتهما قابلة، بشكل مستغرب، للمقارنة وهي أيضاً مفيدة للاستعبار.

في حالة **الديكتاتور العظيم** من السهل تحديد المشكلة، فالتصور الكامل للكوميديا لا يتلاءم على الإطلاق، وعلى نحو مؤلم ومهين، مع الحقيقة التي يتوخى تجسيدها. اليهود يهود، وهم يعيشون في ما يدعوه تشابلن بالغيتو. ولكن مضطهديهم لا يضعون الصليب المعقوف بل شعار الصليب المزدوج؛ والديكتاتور ليس أدولف هتلر بل مهرج راقص باليه له شارب واسمه أدينويد هينكل. يتجلى القمع في فيلم **الديكتاتور العظيم** على شكل رجال متنمرين ببزات عسكرية يرمون الطماطم على بوليت غودار بحيث تضطر

(*) **الديكتاتور العظيم** فيلم من بطولة وإخراج تشارلي تشابلن (1940)، وهو نقد لأدولف هتلر والنازية. وتكمن أهمية هذا الفيلم في أن تشابلن أخرجه قبل دخول الولايات المتحدة الحرب ضدّ ألمانيا، وأنه قدم نقداً جريئاً وإدانة للنازية قبل انتشار فظائعها. وتجدر الإشارة إلى أنه أول فيلم ناطق لتشابلن ومن أنجح أعماله السينمائية.

(**) **الدكتور سيترينجلوف** فيلم ينتمي إلى الكوميديا السوداء أخرجه ستانلي كوبريك عام 1964 وهو ينتقد الحرب الباردة في قالب كوميدي ساخر.

لغسل ثيابها من جديد. تستحيل مشاهدة فيلم **الديكتاتور العظيم** عام 1964 من دون التفكير بالحقيقة الشنيعة وراء الفيلم، فيشعر المرء بالإحباط بسبب ضحالة الرؤيا السياسية عند تشابلن. ينكمش المشاهد خوفاً أمام الخطاب المحرج الأخير، حين يتقدم الحلاق اليهودي الصغير إلى المنصة بدلاً من الفووي للمناداة «بالتقدّم»، و«الحرية»، و«الأخوة»، و«بعالم واحد»، بل «بالعلم». ونشاهد بوليت غودار تنظر إلى بزوغ الفجر وتبتسم من خلال دموعها، وذلك عام 1940!

أما مشكلة فيلم **الدكتور سترينجلوف** فهي أكثر تعقيداً، ولو أنه قد يبدو بعد عشرين عاماً بمثل بساطة **الديكتاتور العظيم** .فإذا كانت التأكيدات الإيجابية في نهاية فيلم **الديكتاتور العظيم** سهلة ومهينة لموضوع الفيلم، فقد يبدو استعراض الفكر السلبي لفيلم **الدكتور سترينجلوف** عما قريب (إن لم يكن قد حصل ذلك أصلاً) بالقدر نفسه من السطحية. ولكن هذا لا يبرر جاذبيته الحالية. لقد أعرب المفكرون الليبراليون الذين شاهدوا الدكتور سترينجلوف في عروضه المسبّقة العديدة خلال شهري تشرين الأول/ أكتوبر وتشرين الثاني/ نوفمبر عن إعجابهم بجرأته السياسية، ولم يخفوا خشيتهم عليه من مواجهة مصاعب رهيبة (عصابات من المحاربين القدامى التي ستقتحم صالات العرض. . .إلخ). ولقد تبين أن الجميع من صحيفة **النيويوركر** إلى صحيفة **الدايلي نيوز**، تحدثوا عن فيلم **الدكتور سترينجلوف** بمفردات لطيفة؛ ولم تحصل مرابطة أمام الصالات لثني الجمهور عن الحضور؛ وقد حطم الفيلم الأرقام القياسية في شباك التذاكر. يعشق المفكرون والمراهقون على حدّ سواء هذا الفيلم. ولكن المراهقين البالغين من العمر السادسة عشرة والذين يقفون في الصف لمشاهدته، يفهمونه ويفهمون فضائله الحقيقية أكثر من المفكرين الذين يسرفون في مديحه، ففي الواقع ليس **الدكتور سترينجلوف**

فيلماً سياسياً على الإطلاق. إنّه يلجأ إلى الأهداف المقبولة عند الليبراليين اليساريين (مؤسسة الدفاع، تكساس، العلكة، المكننة، الابتذال الأمريكي) ويعالجها من زاوية ما وراء سياسية كلياً من قبيل زاوية مجلة ماد (مجنون). **الدكتور سترينجلوف** هو حقاً فيلم ممتع جداً. ولا شكّ أن قوته تتناقض إيجابياً مع وهن فيلم تشابلن (استعادياً). ونهاية فيلم **الدكتورسترينجلوف،** بتصويرها الواقعي ليوم الدينونة وأغنيتها القصيرة (سنلتقي مجدداً)، تطمئن على نحو غريب لأن العدمية هي شكلنا المعاصر للاستنهاض الأخلاقي. وكما كان فيلم **الديكتاتور العظيم** يجسد تفاؤل الجبهة الشعبية للجماهير، ففيلم **الدكتور سترينجلوف** يجسد عدمية الجماهير، العدمية غير المستنيرة.

الجيد في فيلم **الديكتاتور العظيم** هو صور جميلة ورشيقة وحيدة ومتوحدة على غرار أداء هينكل وهو يلهو بالعالم على شكل كرة أرضية؛ وحس الدعابة الذي يتميز به «الرجل الصغير»، كما في المشهد الذي يسحب فيه اليهود القرعة لتنفيذ مهمة انتحارية في شرائح فطيرة. وينتهي الأمر بتشابلن أن يجد كلّ النقود المعدنية في شريحته. تلك هي العناصر الكوميدية الأزلية، كما يصورها تشابلن التي ألصقت عليها هذه الرسوم المتحركة السياسية غير المرضية. وعلى نحو مماثل، فالجيد في فيلم **الدكتور سترينجلوف** يتعلق بمصدر أزلي آخر للكوميديا ألا وهو الخلل العقلي. وأفضل العناصر في الفيلم هي أحلام التلوث التي يشرحها الجنرال جاك د. ريبر المختل عقلياً (ويؤدي دوره ببراعة مذهلة سترلنغ هايدن)، والكليشيهات الأمريكية المطلقة والإيماءات الجسدية للجنرال باك ترجيدسون، وهو رجل من صنف العسكر رجال الأعمال على طراز رينغ لاردنر (يقوم جورج سكوت بتركيب الدور)، والجهنمية الجذلانة للدكتور سترينجلوف نفسه، والعالم النازي ذي الذراع

الأيمن الذي يكرهه (بيتر سيلرز). إن ميزة الكوميديا في الأفلام الصامتة (و**الديكتاتور العظيم** يبقى بشكل أساسي فيلماً صامتاً) هو التضافر البصري الخالص للفضيلة والحماقة والشفقة. أما فيلم **الدكتور سترينجلوف** فيقوم على صنف كلاسيكي آخر من الكوميديا، اللفظية والبصرية على حدّ سواء، يتمثل في فكرة الأمزجة (ومن هنا الأسماء المضحكة للشخصيات في فيلم **الدكتور سترينجلوف**، تماماً كما لدى بن جونسون). ولكن الفيلمين يعتمدان على الوسيلة نفسها لمباعدة مشاعر المشاهدين، وهي تقوم على إسناد عدد من الأدوار الرئيسيّة للممثل نفسه. إن تشابلن يؤدي دور الحلاق اليهودي الصغير ودور الديكتاتور هينكل، وبيتر سيلرز يؤدي أدوار الضابط البريطاني السليم عقلياً نسبياً، والرئيس الأمريكي الضعيف، والعالم النازي، وكان من المفترض به أصلاً أن يؤدي دوراً رابعاً كذلك، هو دور الشخص القادم من تكساس، والذي يجسده في الفيلم سليم بيكنز، وهو يقود الطائرة التي تلقي بالقنبلة الهيدروجينية التي تطلق آلة الدينونة الروسية. وبدون هذه الوسيلة التي تعتمد على أداء الممثل نفسه لأدوار متباينة أخلاقياً، والتقويضية بصورة لا واعية لحقيقة الحبكة بكاملها، سوف تتلاشى السطوة الهشة للتجرد الكوميدي على الشنيع أخلاقياً أو المروع في كلا الفيلمين.

من البديهي أن فيلم **الدكتور سترينجلوف** يخفق في مداه، فمعظم جوانبه الكوميدية (إن لم نقل جميعها) تبدو لي تكرارية، ويافعة، ومفرطة في التصنع. وحين تخفق الكوميديا، تبدأ الجدية بالتسرب إلى داخل الفيلم. ويشرع المرء بطرح أسئلة جديدة عن كراهية الجنس البشري، وهي المنظار الوحيد الذي يكون فيه موضوع إبادة الجماهير هزلياً. أرى أن العرض الوحيد الناجح هذا الشتاء، والدائر حول قضايا عامة، كان عملاً يعتبر وثائقياً خالصاً وكوميدياً

في آن معاً. وهذا العمل هو توليف دانييل تالبوت وأميل دي أنطونيو في فيلم تبلغ مدته تسعين دقيقة للصور التلفزيونية عن جلسات استماع وزارة الحربية إلى مكارثي(*) عام 1954. لقد ولدت جلسات الاستماع لدى مشاهدتها عام 1964 انطباعاً مختلفاً كلياً، فَكُلّ الأخيار يظهرون أشراراً: ستيفنز وزير الحربية، والسيناتور سيمينغتون، والمحامي ولش، والباقون، يبدون مثل مدمني مخدرات، محافظين مغرورين، ومغفلين، ولصوصاً، أو وصوليين، فيما يشجعنا الفيلم بصورة لا تقاوم على الاستمتاع جمالياً بالأشرار. يبدو روي كوهن، بسحنته الداكنة، وشعره الأملس، وصدره المنتفخ، وبزته المقلمة، مثل قاطع طريق خارج من فيلم إجرامي للأخوين وارنر أوائل الثلاثينيات؛ ومكارثي غير الحليق، والمتململ، والمقهقه، يلوح ويتصرف مثل و. س. فيلدز في أكثر أدواره كحولية وشراً وغمغمة. ومن هذه الناحية، فقد رفع هذا الفيلم إلى مرتبة الجمالية حدثاً عاماً له وزنه، وشكل نقطة نظام الكوميديا السوداء (Comédie noire) الحقيقية لهذا الموسم، بالإضافة إلى كونه أفضل دراما بوليسية.

[ربيع 1964]

2

تقوم عملة التبادل في معظم المواقف الاجتماعية والأخلاقية

(*) في أوائل عام 1954، اتهم الجيش الأمريكي السيناتور جوزف مكارثي ومستشاره روي كوهن بممارسة الضغط على المؤسسة العسكرية لتأمين معاملة مميزة لج. دافيد شاين معاون مكارثي السابق، فتألفت لجنة في مجلس الشيوخ للبحث في هذه الاتهامات، ونقلت التلفزة مباشرة جلسات الاستماع التي يرى الكثيرون أنها أدت إلى تدني شعبية مكارثي لاحقاً وأثرت على مساره السياسي. وبعد مضي عشر سنوات على جلسات الاستماع، جرى إعداد فيلم وثائقي بعنوان **نقطة نظام** يتألف من 93 دقيقة من أصل 187 ساعة، وهي المدّة التي استغرقتها جلسات الاستماع تلك.

على تلك الوسيلة القديمة في الدراما المسرحية، وهي التشخيصات والأقنعة. من أجل دواعي الأداء والتثقيف، يرسم الذهن هذه الشخصيات، البسيطة والمحددة التي يسهل التعريف عن هويتها، وتستثير مشاعر الحب والكراهية السريعة. الأقنعة طريقة مختصرة، وفعالة بصورة خاصة، لتحديد الفضيلة والرذيلة.

بعد أن كان «الزنجي» في الماضي شخصية مضحكة، تجسد الحماقة، طفولية، خارجة عن القانون، وداعرة، سرعان ما أصبح قناع الفضيلة الأول في المسرح الأمريكي. وكونه أسود، فهو يتفوق، في تحديد المعالم الخارجية للشخصية، على «اليهودي» الذي يملك هوية جسدية ملتبسة (كان جزءاً من المعرفة التقليدية للموقف المتقدم عن اليهودية ومفاده أن اليهود ليسوا مضطرين لأن يشبهوا «اليهود»، ولكن الزنوج يشبهون دائماً «الزنوج» إلا إذا كانوا بالطبع غير أصيلين). في ما يتعلق بالألم الخالص وصورة الضحية، يتفوق الزنجي على أي مناضل آخر في أمريكا. في غضون سنوات قليلة، واجهت الليبرالية القديمة التي كان اليهودي شخصيتها النموذجية، تحدياً من جانب النضالية الجديدة التي بطلها هو الزنجي. وفيما قد يسخر المزاج الذي يولد النضالية الجديدة ـ ويولد «الزنجي» بوصفه بطلاً ـ من أفكار الليبرالية، تستمر سمة من سمات الحساسية الليبرالية، فنحن ما زلنا نختار صورنا عن الفضيلة من بين ضحايانا.

في المسرح، كما في أوساط المثقفين الأمريكيين عموماً، عانت الليبرالية من هزيمة غامضة. ولم تعد حالياً مقبولة تلك المسحة الكبيرة من الأخلاقية والوعظية في مسرحيات مثل **انتظار اليساريين**، و**مراقبة الراين**، و**العالم غداً**، و**عميقة هي الجذور**، و**البوتقة**، وهي جميعاً من كلاسيكيات ليبرالية برودواي. ولكن الخلل في هذه المسرحيات من وجهة نظر معاصرة، ليس في أنها

كانت تهدف إلى تبشير جمهورها بدلاً من الترفيه عنه، فالخلل فيها تجلى بالأحرى في تفاؤلها المفرط. لقد ظنت هذه المسرحيات أن المشاكل قابلة للحل. وتعتبر مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي** لجيمس بالدوين(*) عظة كذلك. وبغية إضفاء الصفة الرسمية على مسرحيته، صرح بالدوين أنها تقتبس اقتباساً حراً قضية إيميت تيل(**). ويطالع المرء على برنامج المسرح تحت اسم المخرج بأن المسرحية «مهداة إلى ذكرى ميدغار إيفرز(***) وأرملته وأولاده، وإلى ذكرى الأطفال الذي ماتوا في برمنغهام(****)». ولكنها عظة من نوع جديد، ففي مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي**، فإن ليبرالية برودواي تهزمها عنصرية برودواي. لقد بشرت الليبرالية بالسياسة، أي بحلول للأمور. أما العنصرية فتعتبر السياسة سطحية (وتبحث عن مستوى أعمق)؛ إنّها تشدد على ما هو غير قابل للفساد. وعبر هوة يتعذر اجتيازها عملياً، يواجه قناع «الزنجي» الجديد، الرجولي والمخشوشن إنما

(*) تدور أحداث مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي** حول جريمة عنصرية في بلدة صغيرة تقع في الجنوب الأمريكي أوائل الستينيات حين كانت حركة الدفاع عن الحقوق المدنية تعم أرجاء البلاد، والمحاكمة التي أعقبتها. وجيمس بالدوين (1924 ـ 1987) هو روائي وقاص وشاعر وكاتب مسرحي أمريكي زنجي تناول في أعماله القضايا العرقية والجنسية وأزمة الهوية في الولايات المتحدة أواسط القرن العشرين.

(**) Emmett Till Case: إشارة إلى قضية إيميت تيل، الفتى الزنجي (14 عاماً) الذي قتل في آب/ أغسطس 1955 على يدّ اثنين من البيض في ولاية ميسيسيبي، وقضى قرار لجنة المحلفين بتبرئة القاتلين.

(***) Medgar Evers (1925 ـ 1963): ناشط أمريكي زنجي في مجال الدفاع عن الحقوق المدنية في ولاية ميسيسيبي، اغتاله أحد العنصريين البيض إذ أطلق عليه الرصاص أمام منزله.

(****) إشارة إلى مقتل أربع فتيات في كنيسة يرتادها السود بمدينة برمنغهام في الولايات المتحدة في 15 أيلول/ سبتمبر 1963 على أثر انفجار قنبلة ألقاها أحدهم من سيارة كانت تمر قرب المكان، الأمر الذي أدى إلى موجة من أعمال العنف.

الهشّ أبداً، نقيضه وهو قناع جديد آخر، قناع «الأبيض» (وفصيلته الثانوية «الأبيض الليبرالي») الشاحب الوجه، العديم الرشاقة، الكاذب، والمتبلد جنسياً، والقاتل.

لا يرغب أي شخص عاقل بعودة الأقنعة القديمة، ولكن ذلك لا يجعل الأقنعة الجديدة مقنعة تماماً. وكل من يقبل بها لا بدّ من أن يلاحظ بأن قناع «الزنجي» الجديد لم يصبح جلياً إلا لقاء ثمن التشديد على حتمية الخصومات العرقية. إذا كان بوسع د. و. غريفيث أن يدعو فيلمه الشهير الذي يتغنى بالعرق الأبيض حول جذور حركة كوكلوكس كلان(*) مولد أمة، فقد كان بوسع جيمس بالدوين حينها، وبمزيد من الإنصاف للرسالة السياسية الصريحة في **أغنية حزينة للسيد تشارلي** (و«السيد تشارلي» تعبير زنجي عامي يشير إلى «الرجل الأبيض») أن يدعو مسرحيته «موت أمة». تبدأ مسرحية بالدوين التي تدور أحداثها في إحدى البلدات الجنوبية، بموت بطلها ريتشارد، عازف الجاز الزنجي المتهور والمعذب، وتنتهي بتبرئة قاتله الأبيض، الشاب المتأنق الحقود والقليل الكلام، المدعو لايل، والانهيار الأخلاقي لبارنيل، الليبرالي المحلي. وهناك الإصرار نفسه على النهاية المؤلمة، والتي تعرض بصورة أكثر وضوحاً، في مسرحية **الهولندي** للوروا جونز(**)، المؤلّفة من فصل واحد والمعروضة حالياً خارج برودواي. في مسرحية **الهولندي**، يكون زنجي شاب جالساً في محطة للحافلات يقرأ ويهتم بشؤونه حين تبادره بالكلام شابة مخادعة لعوب، ثمّ تتحداه وتخرجه عن طوره لدرجة السخط، وتطعنه

(*) اسم منظمات عنصرية سابقة وحالية في الولايات المتحدة تنادي بتفوق العرق الأبيض وبالعنصرية ومعاداة الزنوج، وتلجأ إلى العنف والترهيب، مثل حرق الصلبان، لقمع الأمريكيين السود وغيرهم من المجموعات العرقية.

(**) عنوان المسرحية الكامل **الهولندي والعبد** (*Dutchman and the Slave*) (1964).

بسكين؛ وفيما يروح الركاب الآخرون البيض يتصرفون بجسده، تركز الشابة انتباهها على زنجي شاب جديد صعد للتو إلى القطار. في المسرحيات الأخلاقية الجديدة ما بعد الليبرالية من الأساسي هزيمة الفضيلة. وتدور مسرحيتا **أغنية حزينة للسيد تشارلي والهولندي** حول جريمة شائنة ولو أن الجريمة في مسرحية **الهولندي** غير مقنعة ببساطة نظراً إلى الأحداث الواقعية إلى هذا الحد أو ذاك التي سبقتها، وتبدو فجة (دراميا)، ومزاجية، وحتمية. وحدها الجريمة تحرر المرء من واجب الاعتدال. إنّه لمن المهم دراميا أن ينتصر الرجل الأبيض. والجريمة تبرر غضب الكاتب، وتجرد المشاهدين البيض من سلاحهم، أولئك المشاهدين الذين يجب أن يعلموا ما الذي ينتظرهم.

إن ما يبشر به هو عظة فريدة في الواقع. ليس بالدوين مهتماً بمسرحة الحقيقة التي لا جدال فيها وهي أن الأمريكيين البيض قد عاملوا الأمريكيين السود بوحشية. ولكن ما يقام البرهان عليه ليس الذنب الاجتماعي للبيض بل دونيتهم ككائنات بشرية، الأمر الذي يعني، قبل كلّ شيء، دونيتهم الجنسية. فيما يسخر ريتشارد من تجاربه غير المرضية مع نساء بيض في الشمال، يتبين أن الشغف الوحيد ـ الجسدي في الحالة الأولى ـ والرومانسي في الحالة الثانية ـ الذي شعر به لايل وبارنيل، الرجلان الأبيضان اللذان يحتلان حيزاً هاماً في المسرحية، كان مع نساء زنجيات. على هذا النحو، يصبح قمع البيض للزنوج حالة كلاسيكية من الضغينة كما يصفها نيتشه. ومن الغريب الجلوس في المسرح الأمريكي القومي في الشارع الثاني والخمسين ـ وسماع ذلك الجمهور الزنجي الكبير، إنما الذي يبقى أبيض بأغلبه ـ يبتهج ويضحك وينفجر تصفيقاً كلّما لعن الحوار أمريكا البيضاء، ففي نهاية الأمر، ليس من يتعرض للاعتداء آخر

غريباً قادماً من وراء البحار، على غرار اليهودي الجشع أو الإيطالي المخادع في المسرح الإليزابيثي. من يتعرض للاعتداء هو أغلبية المشاهدين أنفسهم. ولا يكفي الإحساس الاجتماعي بالذنب لتبرير هذا الإذعان اللافت للأغلبية في إدانتهم لأنفسهم. لا شكّ أن مسرحيات بالدوين، على غرار مقالاته ورواياته، قد لمست وتراً حساساً غير الوتر السياسي. لم يظهر الخطاب القاسي لبالدوين معقولاً إلى هذا الحد إلا حين تطرق إلى انعدام الأمان الجنسي الذي يتملك معظم الأمريكيين البيض المتعلمين.

ولكن ماذا بعد التصفيق والتهليل؟ لقد كانت الأقنعة التي يقترحها المسرح الإليزابيثي إغرابية، وخيالية وهازلة. ولم يهرع جمهور شكسبير خارج مسرح الغلوب لذبح أحد اليهود أو شنق أحد الفلورنسيين. ليست الموعظة في مسرحية **تاجر البندقية** تحريضية بل تبسيطية فقط. ولكن الأقنعة التي تعرضها مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي** أمام سخريتنا هي واقعنا. وخطاب بالدوين هو تحريضي على الرغم من إطلاق عنانه وسط وضع يصمد بحرص أمام الحريق. والنتيجة ليست مجرد أي فكرة عن مجريات الأحداث إنما استمتاع بديل بالسخط الذي يجد له متنفساً على خشبة المسرح، مع دفق ارتجاعي من القلق بلا شكّ.

من الناحية الفنية، تترنح مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي** نظراً إلى بعض الأسباب نفسها التي تتعثر فيها كبروباغاندا. كان بوسع بالدوين أن يقوم بشيء أفضل حيال الدعاية اليسارية في مسرحيته (طالب زنجي نبيل ووسيم يتعرض لهجوم أشخاص بيض أثرياء وفاسدين)، وهذا أمر لا أعترض عليه بحدّ ذاته، فأعظم الأعمال الفنية تنبع من التبسيط الأخلاقي. ولكن تلك المسرحية تعجز عن المضي قدماً بسبب انغماسها في التكرار والغموض، وفي شتى أنواع

النقص في الحبكة والدوافع، فعلى سبيل المثال، يصعب التصديق أنه بوسع بارنيل، الليبرالي الأبيض، أن يتنقل بملء الحرية في مدينة تعمها القلاقل بسبب الحقوق المدنية إثر ارتكابه جريمة عنصرية من دون أن يتعرض للاتّهام من جماعة إلى أخرى. وعلاوة على ذلك، فمن غير المقنع أن لايل، صديق بارنيل الحميم، وزوجته، لا يشعران بالحيرة والغضب حين يضمن بارنيل استدعاء لايل أمام المحكمة للإجابة عن تهمة ارتكاب الجريمة. لعل هذا الاتزان اللافت يعزى إلى مكانة الحب في خطاب بالدوين. إن الحب يتراءى دوماً في الأفق، حلاً كونياً أشبه بأسلوب بادي تشايفسكي. ومرة أخرى، مما نشاهده في قصة الحب بين ريتشارد وخوانيتا التي تبدأ قبل بضعة أيام فقط من مقتل ريتشارد من غير المقنع أن تصرِّح خوانيتا بأنها تعلمت من ريتشارد كيف تحب (والحقيقة بالأحرى أن ريتشارد كان قد بدأ للتو يتعلم منها كيف يحبّ، للمرة الأولى). والأهم من ذلك أن كلّ المواجهة بين ريتشارد ولايل، بنبراتها الصريحة من الخصومة الجنسية الذكورية، تبدو غير مبررة الدوافع على نحو ملائم. ليس لريتشارد أسباب كافية باستثناء أن الكاتب يريد أن يقول هذه الأمور، لإثارة موضوع الحسد الجنسي في كلّ المناسبات التي يفعل فيها ذلك. إنّها لمفارقة إنسانياً ودرامياً أن تكون الكلمات التالية هي كلمات ريتشارد المحتضر، بغض النظر عن أي اعتبار للمشاعر التي تعبر عنها، وهو يزحف عند قدمي لايل وقد اخترقت ثلاث رصاصات بطنه: «أيها الرجل الأبيض! لا أريد منك شيئاً. ليس لديك ما تعطيني إياه! لا تستطيع أن تتكلم لأن لا أحد يقبل أن يكلمك. لا تستطيع أن ترقص لأنه ليس لديك من تراقصها. لا بأس، لا بأس، لا بأس. دع زوجتك العجوز في البيت، أتسمعني؟ لا تدعها تقترب من أي زنجي فقد يعجبها ذلك، وقد يعجبك ذلك أنت أيضاً».

لعل مصدر ما يبدو مصطنعاً، وهستيرياً وغير مقنع في مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي** ـ ومسرحية **الهولندي** يكمن في تحويل معقد بالأحرى لموضوع المسرحية الحقيقي. من المفترض أن تكون مشكلة العنصرية هي موضوع المسرحيتين. إلا أن المشكلة العنصرية في كلتا المسرحيتين مطروحة أساساً من منظار المواقف الجنسية. وقد كان بالدوين صريحاً جداً حول مبرِّر ذلك. إنّه يتهم أمريكا البيضاء بسلب الزنجي من ذكورته. ما يحتفظ البيض لأنفسهم من الزنوج، وما يتوق إليه الزنوج، هو الاعتراف الجنسي. والامتناع عن منح هذا الاعتراف ـ ونقيضه، أي التعاطي مع الزنجي بوصفه مجرد أداة شبقية ـ هو السبب الأساسي لمعاناة الزنجي. وكما هو مذكور في مقالات بالدوين، توجه هذه الحجة ضربة إلى الداخل (ولا تعوق التأمل في عواقب أخرى، سياسية واقتصادية، لاضطهاد الزنجي). ولكن ما يطالعه المرء في الرواية الأخيرة لبالدوين، أو ما يشاهده على المسرح في **أغنية حزينة للسيد تشارلي**، هو أقل إقناعاً إلى حدّ كبير. يبدو لي أن المسألة العنصرية، في رواية بالدوين ومسرحيته، أصبحت بمثابة القانون أو الاستعارة للصراع الجنسي. إلا أن المشكلة الجنسية لا يمكن أن تتقنع كلياً بالمشكلة العنصرية بسبب تدخل نبرات ومميزات انفعالية مختلفة.

الحق يقال إن **أغنية حزينة للسيد تشارلي** لا تدور حقاً حول الموضوع الذي تزعم أنها تدور حوله. من المفترض أن تكون عن الصراع العرقي، ولكنها تتطرق في الواقع إلى كرب الرغبات الجنسية المحرّمة، وأزمة الهوية التي تأتي من مواجهة هذه الرغبات، والغضب والتدمير (التدمير الذاتي في أغلب الأحيان) اللذين يحاول المرء بواسطتهما التغلب على هذه الأزمة. باختصار، موضوعها نفسي. قد تذكر في الظاهر بأوديتز ولكن باطنها يذكر تماماً بتنيسي

وليامز. لقد تناول بالدوين الموضوع الأساسي للمسرح الرصين في الخمسينيات ـ الكرب الجنسي ـ وعالجه كمسرحية سياسية. تضم مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي في** طياتها حبكة أعمال عديدة ناجحة في العقد الماضي: المقتل الغريب لشاب وسيم يتمتع بالرجولة على يدّ أولئك الذين يحسدونه على رجولته.

وحبكة مسرحية **الهولندي** مشابهة باستثناء إضافة عنصر القلق، فبدلاً من التلميحات المثلية المبطنة في **أغنية حزينة للسيد تشارلي**، نصادف القلق الطبقي. إسهاماً منه في هيبة الجنسانية الزنجية، يثير جونز مسألة كيف يكون المرء زنجياً أصيلاً والتي لا تتطرق إليها مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي** على الإطلاق (تدور مسرحية بالدوين في الجنوب؛ ولعل هذه المسألة غير مطروحة سوى في الشمال)، فكلاي، بطل مسرحية **الهولندي**، زنجي من الطبقة المتوسطة في نيوجرسي، ذهب إلى الجامعة وأراد نظم الشعر مثل بودلير، ولديه أصدقاء زنوج يتكلمون بلهجات إنجليزية. في القسم الأول من المسرحية، نراه في حالة انتقالية ولكن كلاي في نهاية المسرحية يعود إلى ذاته الحقيقية، بتشجيع من لولا؛ فيكف عن الدماثة والكلام الصحيح والتعقل، ويقبل هويته الزنجية بكاملها، أي يعلن عن السخط القاتل على البيض الذي يحمله الزنوج في قلوبهم، سواء قرنوا القول بالفعل أو لم يقرنوه. هو يقول إنّه لن يقتل. وبناء عليه، فإنه يتعرض للقتل.

مسرحية **الهولندي** هي بالطبع عمل أصغر حجماً من مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي**، فبفصل واحد وشخصيتين ناطقتين فقط، هي من سلالة المبارزات الجنسية حتّى الموت التي قام ستريندبرغ بمسرحتها. في أحسن الأحوال، هي متقنة وقوية في بعض الحوارات الأولية بين لولا وكلاي. ولكنها بالإجمال ـ والمرء يستعيد المسرحية

على ضوء الفانتازيا المدهشة التي تتكشف في النهاية ـ مفرطة في الاهتياج والتصريح. يؤدي روبرت هوكز دور كلاي بشيء من الحذاقة ولكنني كدت لا أطيق الالتواءات الجسدية الانقباضية والخشونة في أداء جنيفر وست التي تجسد شخصية لولا. ثمة رائحة أسلوب جديد، مطنب بالأحرى من الوحشية الانفعالية في مسرحية **الهولندي** علي أن أصفه بالألبيسي(*)، في غياب تسمية أفضل. ولا ريب أننا سنصادف منه المزيد. وبالعكس، فإن مسرحية **أغنية حزينة للسيد تشارلي** هي عمل مسهب، مفرط في الإسهاب، هائم على وجهه، يمكن اعتباره حقاً أنطولوجياً، أو بحثاً شاملاً لنزعات المسرحيات الأمريكية الرصينة الكبرى في العقود الثلاثة الأخيرة. إنّها تحتوي على الكثير من الرقي الأخلاقي، وهي تواصل المعركة الرابحة التي تقضي بالتعبير المبتذل على المسرح التقليدي، فتأخذها صوب انتصارات جديدة ورائعة. وهي تعتمد شكلاً سردياً معقداً ومتكلفاً، فالقصة تسرد بلقطات استرجاعية خرقاء، تزينها جوقة معطلة، وما يلوح مثل فارس أسطوانات متخصص في التاريخ العالمي محجوب إلى يمين المسرح، يضع سماعتين ويلهو بآلته طوال مدّة العرض. أما الإنتاج نفسه، بإدارة بورجس ميريديث فيتذبذب بين عدد من الأساليب المختلفة. وأفضل الأجزاء هي الأجزاء الواقعية. في الثلث الأخير تقريباً من المسرحية الذي يدور في قاعة المحكمة، تتداعى المسرحية تداعياً تاماً، فتتخلى عن أي ادعاء للتشبه بالحقيقة، وتخلو من أي أمانة لطقوس المحاكم المعروفة حتّى في أعماق ولاية ميسيسيبي، فتتفتت إلى أجزاء من مناجاة داخلية لا تمت موضوعاتها بصلة إلى الأحداث الجارية، أي محاكمة لايل. وفي الجزء الأخير من **أغنية**

(*) Albeesque : إشارة إلى الكاتب الأمريكي Edward Albee.

حزينة للسيد تشارلي، يبدو بالدوين منكباً على تبديد القوة الدرامية للمسرحية، وما على المخرج سوى أن يتبعه. على الرغم من الإخراج المترهل، هناك بعض الأداءات المؤثرة، فقد تفوَّق ريب تورن بأدائه، في دور لايل العدواني والمثير جنسياً، على الممثلين الآخرين، وكانت مشاهدته متعة. وكان آل فريمان الابن جذاباً في دور ريتشارد رغم تحميله بعض الجمل الحوارية الشكاءة على نحو لافت للأنظار، ولا سيما في مشهد «لحظة الحقيقة مع الأب» الذي كان إجبارياً في مسرح برودواي الرصين خلال العقد الماضي. أما دايانا ساندز، وهي من أروع الممثلات، فقد أبلت بلاءً حسناً في دور خوانيتا الأقل ماهية، باستثناء الجزء من أدائها الذي حصل على أفضل تقدير، وهو تفجعها في مقدمة المسرح ووسطه وبمواجهة الجمهور على ريتشارد، والذي تراءى لي في غاية التكلف. أما بات هينغل، في دور بارنيل، وهو ممثل متحنط بصورة استعراضية في عاداته المستحكمة، فمازال ذلك العزيز المتثاقل والمتردد الذي كان عليه العام الماضي في دور زوج نينا ليدز في مسرحية **فاصل موسيقي غريب** من إنتاج ستوديو الممثلين.

لقد كانت أفضل المناسبات المسرحية في الأشهر الماضية الجهود المتفردة التي وظفت القناع، كليشيه الشخصية، توظيفاً كوميدياً كاملاً.

ففي مسرح صغير بشارع إيست فورث، وفي أمسيتي يومي اثنين من أواخر شهر آذار/مارس، عرضت مسرحيتان قصيرتان هما **الجنرال يعود من مكان إلى آخر** لفرانك أوهارا، و**المعمودية** للوروا جونز. وتعتبر مسرحية أوهارا مجموعة شخصية من المشاهد التمثيلية القصيرة تظهر فيها شخصية تذكر بالجنرال ماك آرثر مع حشمه في دورة أزلية حول المحيط الهادي؛ أما مسرحية جونز (على غرار

مسرحيته **الهولندي**)، فتبدأ بصورة تتسم بهذا القدر أو ذاك من الواقعية، وتنتهي بالفانتازيا؛ إنّها تدور حول الجنس والدين، وتقع في كنيسة إنجيلية. ليست مسرحية أوهارا أو مسرحية جونز جديرتين كثيراً بالاهتمام كمسرحيتين، ولكن في المسرح شيء أكثر من المسرحيات، أي أكثر من الأدب. إن أهميتهما الأولى بالنسبة إلي هي في كونهما أداتين لتايلور ميد المذهل، الشاعر والممثل في أفلام «العالم السفلي» (شارك في فيلم **سارق الأزهار** لرون رايس). وميد شاب نحيف، أصلع، متكرش، مجنح الكتفين منكسر النفس، وشديد الشحوب، أشبه بهاري لانغدون مسلول ومعروق العظام. أما كيف يمكن لمثل هذا الشخص الباهت الهيئة والقميء الشكل أن يتمتع بمثل هذه الجاذبية الهائلة على خشبة المسرح فمسألة يصعب شرحها. ولكن المرء لا يستطيع ببساطة أن يحيد ببصره عنه. في مسرحية **المعمودية**، يتجلى ميد مبدعاً ومضحكاً على نحو يثير البهجة في دور المثلي الذي يرتدي ثياباً داخلية حمراء طويلة في الكنيسة، متبختراً، ملقياً النكات المفحمة، متطفلاً بنصائحه، مغازلاً في الوقت الذي تقام فيه كلّ الطقوس الدينية من حوله. في مسرحية **الجنرال يعود من مكان إلى آخر**، كان أكثر تنوعاً بل أكثر إبهاراً، فهذا الدور ليس دوراً بل مجموعة من الألغاز الكلامية: الجنرال يؤدي التحيّة فيما يهبط سرواله، الجنرال يتودد إلى أرملة تافهة يظل يصادفها في طريقه، الجنرال يلقي خطاباً سياسياً، الجنرال يجز حقلاً من الأزهار بقضيب الخيزران الذي يحمله، الجنرال يحاول الزحف إلى داخل كيس نوم، الجنرال يؤدب معاونه، وهلم جرا. لا يتعلق الأمر بالطبع في ما فعله ميد بل في التركيز المنومش الذي فعل ذلك بواسطته. إن مصدر فنه هو من أعمق وأرقى المصادر: فهو يستسلم كلياً، وبدون تحفظ، لوهم توحدي غريب. لا شيء يفوق ذلك جاذبية في أي إنسان، ولكنه يكون نادراً للغاية بعد سنّ الرابعة. تلك هي الخصلة

التي يتميز بها هاربو ماركس؛ وكذلك يتميز بها كلّ من لانغدون وكيتون من بين كبار الكوميديين في الأفلام الصامتة؛ وكذلك القول بالنسبة إلى (دمى آندي المشعثة)، ذلك الرباعي المتهدل الرائع، وفريق البيتلز. وتعبر تامي غريمز عن شيء من ذلك في أدائها المؤسلب والمثير للغاية في مسرحية غنائية لا شيء فيها يلفت النظر ما عدا ذلك تعرض حالياً على مسرح برودواي، وهي **معنويات عالية**، المقتبسة عن رواية **روح جزلانة** لنويل كاوارد (وتشارك فيها كذلك بي ليللي الرائعة، ولكن إما أنها لا تملك متسعاً من المساحة لإبراز مواهبها في تلك المسرحية وإما أنها فقط ليست أهلاً لهذا الأسلوب).

يتقاسم كلّ هؤلاء الممثلين من باستر كيتون إلى تايلور ميد، الافتقار التام إلى وعي الذات، في مسعاهم وراء فكرة مبتدعة كلياً عن العمل الفني، فلو تدخلت ولو لمسة واحدة من وعي الذات، لفسد مفعول الأداء، وأصبح متكلفاً، وكريهاً لا بل مضحكاً. وأنا أتكلّم بالطبع على أمر أكثر ندرة من القدرة على التمثيل. وبما أن ظروف العمل العادية في المسرح تروج لقدر كبير من الوعي الذاتي، فمن المرجح أن يصادف المرء مثل هذا الأمر في الظروف غير الرسمية كتلك التي وضعت فيها مسرحيتا **الجنرال** و**المعمودية**. ولست متأكدة مما لو كان أداء تايلور ميد سوف يتفوق في إطار مسرحي آخر.

إلا أن الحدث المسرحي المفضل عندي في الأشهر الأخيرة قد استطاع أن يكتب له البقاء في قفزته من إنتاج شبه هاوٍ إلى خشبة برودواي؛ وعلى الأقل كان مقدراً له البقاء في المرة الأخيرة التي شاهدته. افتتحت عروض مسرحية **أفلام منزلية** في شهر آذار/ مارس بشرفة الجوقة التابعة لكنيسة جدسون التذكارية الواقعة في ميدان

واشنطن، ثمّ انتقلت أخيراً إلى مسرح بروفنستاون. تدور أحداث المسرحية في منزل، والشخصيات هي التالية: أم على شاكلة مارغريت دومون؛ أب رياضي للغاية ذو شاربين؛ ابنة عذراء ذابلة ومنتحبة؛ فتى مخنث؛ شاعر متورد الخدين يتأتئ ويلبس بارتياح لفاعاً؛ كاهنان مرحان هما الأب شينانيغان والأخت ثاليا؛ وساع زنجي دمث يحمل قلم رصاص ثخيناً يبلغ طوله قدماً. تتضافر بعض الأحداث في المسرحية لتأليف حبكة. يسود الاعتقاد بأن الأب توفي، وتندب الأم والابنة غيابه، ويأتي أصدقاء الأسرة والكهنة في زيارات تعزية، ووسط كلّ ذلك، يُسلِّم الأب حياً ومبدياً مقاومة، في خزانة ثياب. ولكن هذا ليس مهماً، ففي مسرحية **أفلام منزلية**، وحده الحاضر موجود ـ أشخاص لطفاء يأتون وينصرفون، مضطجعين في لوحات مختلفة، يتبادلون الغناء. وتتمتع المسرحية بنصّ سريع الإيقاع وذكي من تأليف روزالين دريكسلر يراد فيه التفوه بأقدم كليشيه وأحدث نزوة بالمهابة نفسها. تقول إحدى شخصيات المسرحية: «إنّها الحقيقة»، فتجيب شخصية أخرى: «أجل، حقيقة رهيبة مثل طفح جلدي». لقد استمتعت بلطف ودفء مسرحية **أفلام منزلية** أكثر من استمتاعي بذكائها؛ ويبدو أن ذلك يعود إلى مفعول الموسيقى الرائعة من تأليف آل كارماينز (وهو معاون القس في كنيسة جدسون التذكارية) وعزفه على البيانو. وأفضل الفقرات تانغو تغنيه وترقصه الأخت ثاليا (شايندي توكاير)، والأب شينانيغان (آل كارماينز)، والتعري الساحر الذي يقوم به بيتر (فريدي هيركو) والأغنيات الثنائية التي يؤديها هو والسيدة فردان (غريتل كامينغز)؛ وأغنية «حلوى العبيدية» التي تغنيها بقوة الخادمة فيوليت (باربارا آن تير). إن مسرحية **أفلام منزلية** ممتعة للغاية. ويتراءى الممثلون على الخشبة سعداء كذلك بالقيام بما يقومون به. لا يطلب المرء المزيد من المسرح سوى المسرحيات العظيمة، والممثلين العظام، والعروض العظيمة.

وفي غيابها، يأمل المرء بالحصول على الحيوية والبهجة؛ وأغلب الظن أن يصادفهما على المسارح الجانبية مثل كنيسة جدسون التذكارية، أو جناح سييراليون في المعرض الدولي بدلاً من وسط المدينة أو حتّى في مسارح برودواي. وما يساعد على ذلك أن لا **أفلام منزلية**، ولا **الجنرال**، ولا **المعمودية** هي مسرحيات بالمعنى الضيق للكلمة. إنّها أحداث مسرحية من النوع الذي يستعمل ويرمى، أي ساخرة، ولا مبالية، ومليئة بعدم التوقير «للمسرح» و«للمسرحية». ويحدث الأمر نفسه مع الأفلام السينمائية، فهناك من الحيوية والفن في فيلم للأخوين مايسلز عن فريق البيتلز في أمريكا، وعنوانه **ماذا يجري**، أكثر من كلّ الأفلام الروائية الأمريكية التي أنتجت هذا العام.

وأخيراً، وأظن آخراً، بضع كلمات حول مسرحيتين لشكسبير.

استناداً إلى الدراسة الممتازة لجون جيلغود(*) التي تحمل عنوان «تراث هاملت: ملاحظات حول الأزياء والمشهدية والأداء المسرحي» التي صدرت عام 1937، يستنتج المرء معظم الأخطاء المحددة في الإنتاج الحالي الذي قام به جيلغود لمسرحية **هاملت** في نيويورك، فعلى سبيل المثال، يحذر جيلغود من أداء الفصل الأول، المشهد الثاني - أي المشهد الذي يظهرفيه للمرة الأولى معاً هاملت وكلوديوس وجرترود - على شكل مشاجرة عائلية عوضاً عن اجتماع رسمي بمجلس شورى الملك، وهو الأول (حسب التقاليد) الذي يعقد بعد اعتلاء كلوديوس العرش. ولكن هذا بالضبط ما أجازه

(*) John Gielgud (1904 - 2000): مخرج مسرحي وممثل بريطاني تألق في مسرحيات شكسبير (**هاملت**، **روميو**، **ولير**) وفي مسرحيات معاصرة لتنيسي ويليامز وهارولد بينتر على سبيل المثال، وتميز كذلك في أدواره السينمائية (**عناية إلهية** لآلان ريني، 1977، **وقائد الأوركسترا** لأنياس فاجدا، 1980).

جيلغود في الإنتاج النيويوركي للمسرحية، فظهر كلوديوس وجرترود مثل زوجين مرهقين من سكان الضواحي يحسمان نزاعاً مع وحيدهما المدلل. ومثال آخر على ذلك: ففيما يتعلق بمسرحة **الشبح**، يجادل جيلغود في دراسته بصورة مقنعة ضدّ تعزيز شبحية الشبح باللجوء إلى صوت ميكروفوني ينبعث من خارج المسرح، بدلاً من صوت الممثل الماثل على الخشبة أمام الجمهور. لا بدّ أن تتضافر كلّ العناصر لكي يكون الشبح حقيقياً ما أمكن. ولكن جيلغود يخسر، في الإنتاج الحالي، يخسر الحضور الجسدي بأكمله للشبح، فهذه المرة، الشبح بالفعل شبحي، وهو عبارة عن صوت مسجل، صوت جيلغود، يتردد صداه الأجوف عبر أرجاء المسرح، وهامة ضخمة تظهر على الجدار الخلفي للخشبة. ولكنها مضيعة للوقت لو بحثنا عن أسباب هذه السمة أو تلك في الإنتاج الحالي، فالانطباع الإجمالي يوحي باللامبالاة التامة، كما لو أن المسرحية لم تتمتع بأي إخراج على الإطلاق ما عدا أن المرء يستنتج بأن شيئاً من الملل الذي توحي به، على الأقل الملل المرئي، هو أمر متعمد في الواقع. ثمّ هناك مسألة الأزياء، فمعظم الممثلين، سواء كانوا من الحاشية أو من الجنود، يرتدون سراويل فضفاضة، وكنزات قديمة، وسترات جلدية قصيرة، على الرغم من أن سروال هاملت وقميصه متناسقان (لونهما أسود)، وأن كلوديوس وبولونيوس يلبسان بزتين رسميتين أنيقتين، وأن جرترود وأوفيليا ترتديان تنورتين طويلتين (تضع جرترود وشاحاً من الفرو أيضاً)، ويرتدي الملك والملكة أزياء خلابة وأقنعة ذهبية. ويبدو أن هذه النزوة السخيفة هي الفكرة الوحيدة في هذا الإنتاج المسرحي وهي تقوم على «تمثيل **هاملت** بثياب التمارين».

توفر المسرحية متعتين: أولاً، سماع صوت جون جيلغود مسجلاً، حتّى لو كان ذلك بمؤثرات سينمائية، يذكر المشاهد بجمال

أبيات شكسبير حين تلفظ برشاقة وحذاقة، وثانياً، جورج روز الممتاز في دوره القصير الذي يجسد فيه شخصية حفار القبور ترجم كلّ المباهج التي يتضمنها النثر الشكسبيري. ولكن بقية الأداءات التمثيلية لم تقدّم سوى درجات متنوعة من الألم، فالجميع كان يتكلم بسرعة مفرطة؛ وما عدا هذا العيب، فقد بلغ بعض الأداءات ذروة الغثاثة، فيما استحق بعضها الآخر أن يتمايز بافتقاره إلى النضج والإحساس. غير أنه بوسعنا الإشارة إلى أن إيلين هرلي التي تجسد شخصية جرترود اللامبالية، قد قدمت أداء مذهلاً للدور نفسه في فيلم للورانس أوليفييه منذ خمسة عشر عاماً، وأن ريتشارد برتون الذي يقدم الحد الأدنى في دور هاملت هو حقاً رجل وسيم، ولا بدّ من تصويب ما قلته، والإشارة إلى أنه يؤدي مشهد موت هاملت بالكامل وقوفاً، مع أنه كان بإمكانه أن يجلس.

لا يكاد المرء يتعافى من وقاحة جيلغود في تقديمه مسرحية لشكسبير عارية تماماً بدون أي تأويل حتّى جاءت مسرحية أخرى لشكسبير يشوبها الإفراط في التأويل وطرح الأفكار رغم تجليها بأفضل حلة. ويتعلق الأمر بمسرحية **الملك لير** الشهيرة لبيتر بروك التي عرضت في ستراتفود ـ أون ـ إيفون منذ سنتين، واستقبلت بالترحاب الشديد في باريس، وفي كلّ أنحاء أوروبا الشرقية، وروسيا. وعرضت بصورة يتعذر سماعها بهذا القدر أو ذاك في مسرح ولاية نيويورك (وهو مسرح معد، كما اكتشفنا الآن، للعروض الموسيقية والباليه) في مركز لنكولن. إذا كانت مسرحية **هاملت** لجيلغود لا تحمل فكراً أو أسلوباً، فمسرحية **الملك لير** لبروك تأتي مترعة بالأفكار. يطالع المرء أن بروك الذي استلهم دراسة صدرت مؤخراً ليان كوت، الباحث البولندي المتخصص في شكسبير، تقارن بين شكسبير وبيكيت، قرر أن يؤدي مسرحية **الملك لير** مثل مسرحية

نهاية اللعبة، إذا جاز التعبير. لقد أشار جيلغود، في مقابلة أجراها خلال شهر نيسان/أبريل في إنكلترا، أن بروك أخبره أن مسرحيته **الملك لير** «اليابانية» المثيرة للجدل (وضع نوغوشي ديكوراتها وصمم أزياءها) عام 1955، هي التي أوحت له بالفكرة الأساسية للمسرحية الحالية. ولدى مراجعة «سجل أداء مسرحية **الملك لير**» لتشارلز ماروفيتز، مساعد بروك في ستراتفورد عام 1962، يصادف المرء تأثيرات أخرى كذلك. ولكن، في نهاية الأمر، لا شيء من الأفكار التي أضيفت إلى المسرحية يهم. إن المهم هو ما شاهده المرء، وما يؤمل أنه سمعه. ما شاهدته كان مملاً بالأحرى ـ ولو شئتم فقد كان متقشفاً ـ واعتباطياً كذلك، فلا أفهم ماذا تربح المسرحية بمخالفة الذروات الانفعالية فيها إلغاء الخطب المسهبة للملك لير، المساواة تقريباً بين حبكة غلاوسستر وحبكة لير، اقتطاع الفقرات «الإنسانية النزعة» كتلك الفقرة التي يبادر فيها خدم ريغان إلى مساعدة غلاوسستر المصاب حديثاً بالعمى، والمشهد الذي يحاول فيه إدموند أن يلغي إعدام كورديليا ولير (أسعى للقيام بعمل صالح رغم طبيعتي). وقد ضمت المسرحية عدداً من الأداءات التمثيلية الجميلة والبارعة مثل إدموند وغلاوسستر والبهلوان. غير أن كلّ الممثلين كانوا يعملون، على ما يبدو، في ظلّ قيد يكاد يكون ملموساً، وهو يتمثل في الرغبة المتزامنة بالتوضيح والتخفيف من الأداء، الأمر الذي دفع ببروك على الأرجح، في واحد من أغرب الخيارات في المسرحية، إلى الإبقاء على الخشبة مضاءة وعارية كلياً أثناء مشاهد العاصفة. ويتميز بول سكوفيلد في دور الملك لير بأدائه المدروس ببراعة، وهو يبرع خاصة في تجسيد تقدّم لير في السن بأنانيته وحركاته الغريبة وميوله. ولكني لا أفهم سبب تخليه عن الكثير من الدور، مثل جنون لير، بتكلفه الصوتي الاعتباطي الذي قضى على القوة الانفعالية في نصه. والأداء الوحيد الذي ينجو برأيي من ذلك

التأويل الغريب والمعيق الذي فرضه بروك على ممثليه، بل الذي ينجح فيه، كان أداء أيرين وورث لشخصية غونيريل المركبة والمحببة جزئياً. لقد أظهرت الآنسة وورث أنها قد غاصت في كلّ زاوية من دورها، خلافاً لسكوفيلد، وأنها قد وجدت أكثر، عوضاً عن أقل، مما وجدته الممثلات اللواتي جسدن هذا الدور قبلها.

[صيف 1964]

«أول وأجمل صفات الطبيعة هي الحركة التي تهيّجها على الدوام، ولكن هذه الحركة هي ببساطة النتيجة الأزلية بواسطة الجرائم وحدها للجرائم؛ وتكون المحافظة عليها».

ساد.

كلّ شيء يقوم بفعلٍ هو قسوة، ولا بدّ من إعادة بناء المسرح على هذه الفكرة التي تنادي بالفعل المطلق المدفوع إلى أقصى الحدود.

أرتو.

مارا/ ساد/ أرتو

يمتزج التمسرح والجنون - وهما الموضوعان الطاغيان في المسرح المعاصر - امتزاجاً بارعاً في مسرحية بيتر فايس(*) «اضطهاد واغتيال مارا» كما مثلها نزلاء مصحة شارنتون للأمراض العقلية وأخرجها المركيز دو ساد. والموضوع أداء مسرحي عرض أمام

(*) Peter Weiss (1916 - 1985): كاتب أسوجي من أصل ألماني، تتناول مسرحياته الصراعات الاجتماعية والسياسية المعاصرة، ومن أهم مسرحياته: **مارا/ ساد** (1964) **وهولدرلين** (1971).

النظارة، وكانت الخشبة عبارة عن مصحة للمرضى العقليين. وتفيد الوقائع التاريخية وراء المسرحية بأن السياسة المستنيرة للسيد كولمييه، مدير مصحة شارنتون للأمراض العقلية الواقعة خارج باريس حيث كان المركيز دو ساد(*) سجيناً بأمر من نابوليون طوال السنوات الإحدى عشرة الأخيرة من حياته (1803 ـ 1814)، أذنت لنزلاء المصحة بتقديم عروض مسرحية من إعدادهم كانت مفتوحة للجمهور الباريسي. في تلك الظروف من المعروف أن ساد قد ألف وعرض عدداً من المسرحيات (لم يبق لها أثر)، وتستعيد مسرحية بيتر فايس ظاهرياً ذلك العرض المسرحي. الزمان عام 1808، والمسرح هو حمام المصحة الآجري.

يتخلل التمسرح مسرحية فايس المنفذة ببراعة بالمعنى الحديث على وجه الخصوص للكلمة، فمسرحية **مارا/ ساد** هي بمعظمها مسرحية داخل المسرحية. في المسرحية التي أنتجها بيتر بروك، وافتتحت عروضها في لندن خلال آب/أغسطس الماضي، يجلس المركيز دو ساد المسن والمشعث والمترهل (يؤدي الدور باتريك مايدجي) بهدوء إلى الجهة اليسرى من المسرح، ملقناً (بمساعدة النزيل الذي يؤدي دور مدير المسرح والراوي)، ومشرفاً ومعلقاً. أما السيد كولمييه الذي يرتدي ثياباً رسمية ويضع حزاماً أحمر فخرياً، فيجلس وإلى جانبه زوجته وابنته المتأنقتين، إلى الجهة اليمنى من المسرح طوال مدّة العرض. وثمة كذلك، وفرة في التمسرح بالمعنى التقليدي تتجلى في الاستثارة المبالغ بها للأحاسيس بفضل الاستعراض

(*) Marquis de Sade (1740 ـ 1814): كاتب فرنسي، تشكل أعماله التي لطالما نظر إليها من زاوية السادية فقط، البديل العصابي والمغرض للمذهبين الطبيعي والليبرالي في عصر التنوير. أثنى العديد من الأدباء، وفي مقدمتهم السورياليون، على ما تتضمنه أعمال ساد من مطالبة بالحرية المطلقة في وجه القيود الاجتماعية.

والغناء، فهناك أربعة نزلاء بشعرهم المنتصب، وسحناتهم الملونة، يرتدون أكياساً ملونة ويعتمرون قبعات مرتخية، وينشدون أغنيات ساخرة مجنونة فيما هم يحاكون الأفعال التي تصفها أغانيهم. ويتناقض زيهم المتنافر الألوان مع الأثواب البيضاء العديمة الشكل وقمصان المجانين، والسحنات الشاحبة لمعظم من تبقى من النزلاء الذين يمثلون في مسرحية ساد الحماسية عن الثورة الفرنسية. ويتكرر توقف الحركة اللفظية، بقيادة ساد، بسبب المشاهد التمثيلية البارعة التي يؤديها النزلاء، وأقواها مشهد إعدام جماعي على المقصلة، يصدر فيه بعض النزلاء صريفاً أشبه بصريف معدني، ويخبطون معاً على أجزاء من الديكور المبدع، ويسفحون جرادل من المياه الملونة (دماء)، فيما يقفز بعض النزلاء الجذلانين في بئر يتوسط خشبة المسرح، تاركين رؤوسهم تتكوم على مستوى الخشبة، قرب المقصلة.

في العرض الذي أنتجه بروك، يثبت الجنون أنه أكثر أنواع التمسرح موثوقية وحسيَّة، فالجنون يحدد مناخ مسرحية **مارا/ ساد** وحدتها من المشهد الافتتاحي لنزلاء المصحة الأشباح الذين سيمثلون في مسرحية ساد، متقوقعين في وضعية الجنين، أو مذهولين ومتخشبين، أو مرتجفين، أو مؤدين طقساً وسواسياً، ثمّ متعثرين إلى الأمام لإلقاء التحيّة على السيد كولمييه الدمث وأسرته حين يصلون إلى المسرح، ويعتلون المنصة التي سيجلسون عليها. الجنون هو سجل حدة الأداءات الفردية كذلك: أداء ساد الذي يتلو خطاباته الطويلة بأناة ترنيمية متحكمة وأليمة؛ أداء مارا(*) (ويؤديه كلايف

(*) Jean-Paul Marat (1743 ـ 1793): رجل سياسي فرنسي. أصبح نائباً عن باريس عام 1792، وصوت على إعدام لويس السادس عشر، ثمّ دخل في نزاع مع الجيرونديين، ولعب دوراً بارزاً في سقوطهم في 2 حزيران/ يونيو 1793، وبعد شهر اغتالته شارلوت كوردي في مغطسه.

ريفيل) الملفوف بثياب مبللة (هي عبارة عن علاج للمرض الجلدي المصاب به) والقابع طوال المسرحية في حوض معدني نقال، يحدق مباشرة أمامه، حتّى وسط أكثر خطبه حماساً، كما لو أنه مات أصلاً؛ أداء شارلوت كوردي، قاتلة مارا، وتؤدي الدور امرأة جميلة ماشية في نومها تفقد الذاكرة فجأة، فتنسى دورها، بل تستلقي على الخشبة، ويتدخل ساد لإيقاظها؛ أداء دوبيري، النائب الجيروندي عشيق كوردي، ويؤدي الدور مريض نحيل القامة، متيبس الشعر، مهووس جنسياً، يخفق دوماً في دوره كنبيل وعشيق، ويتطلع بشبق إلى المريضة التي تؤدي دور شارلوت كوردي (أثناء العرض، يضطرون لإلباسه قميص المجانين)؛ وأداء سيمون إيفرار، عشيقة مارا وممرضته، وتؤدي دورها مريضة تكاد تكون معوقة كلياً، وبالكاد تستطيع أن تتكلم، ويقتصر عملها على القيام بحركات بلهاء متشنجة، وهي تغير ضمادات مارا. يصبح الجنون هو الاستعارة المتميزة والأكثر أصالة للشغف، أو النهاية المنطقية لأي انفعال شديد، وهو الشيء نفسه في هذه الحالة. على الحلم (كما في مشهد «كابوس مارا») والأوضاع الشبيهة بالحلم أن تنتهي وسط العنف، والمحافظة على «الهدوء» تعني الإخفاق في إدراك الوضع الشخصي على حقيقته. على هذا النحو، يعقب المسرحة بالحركة البطيئة لاغتيال مارا على يدّ كوردي (التاريخ، أي المسرح مثالاً) مشهد النزلاء وهم يصرخون ويغنون السنوات الخمس عشرة الدموية منذ ذلك الحين، وينتهي «بفريق الممثلين» الذي ينقض على أسرة كولمييه فيما يحاول أفرادها مغادرة المسرح.

من خلال وصف التمسرح والجنون، تعد مسرحية فايس كذلك مسرحية أفكار، فنواة المسرحية سجال دائر بين ساد الجالس في كرسيه، ومارا القابع في حوضه، حول مغزى الثورة الفرنسية، أي

سجال حول المقدمات النفسية والسياسية للتاريخ الحديث، إنما من خلال إحساس بالغ الحداثة، مزود بالإدراك المؤخر لطبيعة ما شكلته معسكرات الاعتقال النازية. ولكن مسرحية **مارا/ ساد** لا تسترسل في كونها صيغت كنظرية محددة حول التجربة الحديثة. ويبدو أن مسرحية فايس تدور حول نوعية الإحساس المعني بالتجربة الحديثة أو الذي له مصلحة فيها، أكثر مما تدور حول برهان هذه التجربة أو تأويلها. لا يعرض فايس أفكاراً بقدر ما يغمر جمهوره بها. ويشكل السجال الفكري مادة المسرحية، ولكنه ليس موضوعها أو غايتها. ويؤمن ديكور مصحة شارنتون لهذا السجال أن يدور في جو متواصل من العنف المحذوف بالكاد، فَكُلّ الأفكار تتطاير على هذه الدرجة من الحرارة. مرة أخرى، يثبت الجنون أنه أكثر الأنواع التعبيرية تقشفاً (بل تجريدية) وعنفاً من الناحية المسرحية لإعادة تمثيل الأفكار، مع شخصيات المسرحية التي تعيش مجدداً الثورة الفرنسية، وتندفع إلى الشارع اندفاعاً قاتلاً ما يتطلب كبح جماحه، وتتحول صيحات الجموع الباريسية المطالبة بالحرية فجأة إلى صيحات النزلاء الذين يعولون مطالبين بالخروج من المصحة.

لا يمكن لمثل هذا المسرح الذي يتمثل فعله الأساسي في النزوع الذي لا رجعة فيه صوب حالات شعورية متطرفة أن ينتهي الا بواحدة من طريقتين. يمكنه أن يدور حول نفسه ويصبح شكلياً، فينتهي من البداية، بحواره الافتتاحي، أو يمكنه أن يتحول إلى «الخارج»، فيحطم «الإطار» ويهجم على النظارة. لقد اعترف إيونسكو أنه قد وضع **المغنية الصلعاء**، مسرحيته الأولى، بحيث تنتهي باغتيال النظارة؛ وفي نسخة أخرى من تلك المسرحية نفسها (التي باتت تنتهي ببدايتها)، كان من المفروض أن ينقض المؤلّف على الخشبة، ويهدد النظارة ويتوعدهم إلى أن يهربوا من المسرح.

لقد تصور بروك أو فايس، أو كلاهما، لنهاية مسرحية **مارا/ ساد** ما يعادل تلك الحركة العدائية نفسها تجاه النظارة، فيجن جنون النزلاء، أي «فرقة الممثلين» في مسرحية ساد، ويهاجمون أسرة كولمييه، ولكن هذا الهجوم ـ أي المسرحية ـ يتوقف بدخول مديرة مسرح الدويش، بتنورة عصرية، وكنزة، وحذاء رياضي، فتنفخ في صفارة، وعندئذ، يتوقف الممثلون فجأة، ويلتفتون، ويواجهون الجمهور، ولكن تصفيق الجمهور يقابل بتصفيق بطيء ينذر بالسوء، مغطياً على التصفيق «الحر» ومشيعاً عند الجميع شعوراً بعدم الارتياح.

يفوق إعجابي بمسرحية **مارا/ ساد** واستمتاعي بها كلّ وصف، فهذه المسرحية التي افتتحت عروضها في لندن في شهر آب/ أغسطس الماضي، وسوف تنتقل قريباً، كما أشيع، إلى نيويورك، تشكل واحدة من أعظم التجارب في ارتياد المسرح على الإطلاق. إلا أن الجميع تقريباً من كاتبي المقالات اليومية إلى أبرز النقاد، أعربوا عن تحفظات جدية بشأن إنتاج بروك لمسرحية فايس، إن لم نقل عن كراهيتهم لذلك صراحة. لماذا؟

يبدو لي أن ثمة ثلاث أفكار جاهزة تبرز على شكل اعتراضات تافهة حول مسرحية فايس من إنتاج بروك.

العلاقة بين المسرح والأدب. والفكرة الجاهزة هي التالية: العمل المسرحي فرع من فروع الأدب. والحقيقة أن بعض الأعمال المسرحية قد يحكم عليها بالدرجة الأولى كأعمال أدبية، وبعضها لا.

ولأن ذلك غير مقبول، أو مفهوم عموماً، يطالع المرء كثيراً التصريح الذي مفاده أن مسرحية **مارا/ ساد**، وفيما تعتبر مسرحياً أعجب ما شاهده المرء على الخشبة، هي «مسرحية مخرج»، أي إنها إنتاج من الدرجة الأولى لمسرحية من الدرجة الثانية. لقد أخبرني

شاعر إنجليزي معروف أنه كره هذه المسرحية لهذا السبب، لأنه علم، رغم اقتناعه بروعتها حين شاهدها، أنها ما كانت لتروق له لو لم تستفد من إنتاج بيتر بروك. وقد أفيد كذلك أن المسرحية من إنتاج كونراد سفنيارسكي العام الماضي ببرلين الغربية لم تحدث الانطباع المذهل الذي أحدثته في إنتاجها الحالي بلندن. إنني أسلم بأن مسرحية **مارا/ ساد** ليست أعظم روائع الأدب المسرحي المعاصر، ولكنها بالكاد مسرحية من الدرجة الثانية، فعلى مستوى النصّ وحده، أنّها مسرحية خالية من العيوب وشيّقة. ليس العيب في المسرحية بل في رؤية ضيقة للمسرح تصرّ على تحديد صورة واحدة للمخرج، بوصفه خادماً للمؤلّف، يستخرج المعاني الكامنة أصلاً في النصّ.

وبعد، إذا ما سلمنا بأن نصّ فايس، في الترجمة الرشيقة التي قام بها أدريان ميتشل، يجد حقاً لنفسه دعماً كبيراً بفضل الإخراج المسرحي لبيتر بروك، فماذا بشأن ذلك؟ إلى جانب مسرح حوار (لغة) يتبوأ فيه النصّ مركز الصدارة، ثمة كذلك مسرح حواس. يمكن إطلاق اسم «مسرحية» على الأول، واسم «العمل المسرحي» على الثاني. في حالة العمل المسرحي الخالص، يفقد الكاتب الذي يحدد الكلمات التي سوف يتلفظ بها الممثلون ويخرجها المخرج موقع الصدارة. في هذه الحالة، «المؤلّف» أو «المبدع»، كما قال أرتو، ليس سوى «الشخص الذي يتحكم بالإشراف المباشر على الخشبة». إن فن المخرج فن مادي، فن يتعاطى فيه مع أجساد الممثلين، والديكورات، والإضاءة، والموسيقى. والخلطة التي قدّمها بروك بارعة ومبدعة بشكل خاص، لجهة إيقاع الإخراج المسرحي، والأزياء، والمشاهد الإيمائية الجماعية. في كلّ تفصيل من الإنتاج، والذي يعد أهم عناصره موسيقى القعقعة المتآلفة النغمات (من تأليف

ريتشارد بيسلي) التي تقدّم الأجراس، والطبول، والأرغن، ثمة إبداعية مادية لا تنضب، واستثارة متواصلة للحواس. غير أن هنالك ما يزعج في عبقرية بروك بشأن المؤثرات المسرحية، فهي تبدو لمعظم الناس كأنها تطغى على النصّ، ولعل هذا هو المقصود.

لا المْح إلى أن مسرحية **مارا/ ساد** مجرد مسرح حواس، فقد قدم فايس نصاً أدبياً رفيعاً ومركباً يتطلب الاستجابة له. ولكن هذه المسرحية تتطلب كذلك أن تؤخذ على المستوى الحسي كذلك، ووحده الحكم المسبق الخالص حول ما يجب أن يكون عليه المسرح (الحكم المسبق أي إن العمل المسرحي يجب أن يحكم عليه، في نهاية المطاف، كفرع من فروع الأدب) يكمن وراء المطالبة بأن يحمل النصّ المكتوب، وبالتالي المنطوق، لعمل مسرحي المسرحية بأكملها.

العلاقة بين المسرح وعلم النفس. وهذه فكرة جاهزة أخرى: المسرح يقوم على كشف الشخصية، الأمر المبني على تأزم الدوافع القابلة للتصديق واقعياً. ولكن أكثر المسارح الحديثة أهمية هو المسرح الذي يذهب أبعد من الدراسة النفسية:

أقتبس أرتو مجدداً: «إننا نحتاج إلى فعل حقيقي إنما بدون نتائج عملية. لا يتجلى الفعل المسرحي على المستوى الاجتماعي، وأقله على المستويين الأخلاقي والنفسي.. إن هذا الإصرار على حمل الشخصيات على التحدث عن مشاعرها وأهوائها ورغباتها ونوازعها ذات الصفة الإنسانية البحتة، حيث على الكلمة الواحدة أن تعوض عن إيماءات متعددة، هو السبب.. وراء فقدان المسرح لعلة وجوده الحقيقية».

من هذه الزاوية التي صاغها أرتو بانحياز، بوسع المرء أن

يقارب بدقة كون فايس قد وضع محاجته في مصحة للأمراض العقلية. والواقع أن كلّ شخصيات المسرحية هم من المرضى العقليين باستثناء النظارة على المسرح، أي السيد كولمييه الذي يوقف العرض مراراً للاعتراض على ساد، وزوجته وابنته اللتين لا تنبسان ببنت شفة طوال المسرحية. ولكن المكان الذي تدور فيه مسرحية **مارا/ ساد** ليس إعلاناً بأن العالم مجنون، كما أنها ليست مثالاً عن اهتمام رائج بدراسة نفسية لمسلكية مريضة نفسياً. على العكس، فإن الاهتمام بالجنون في الفن عادة ما يعكس الرغبة بتجاوز الدراسة النفسية، فبتجسيد شخصيات مختلة في سلوكها أو في أساليبها التعبيرية، يجعل بعض الكتاب المسرحيين أمثال بيرانديللو، وجينيه، وبيكيت، وإيونسكو من غير الضروري لشخصياتهم أن تجسد في أفعالها أو في صوتها إفادات متسلسلة ومقنعة عن دوافعها. ويستهل العرض المسرحي، بتحرره من القيود التي يدعوها أرتو «الرسم النفسي والحواري للفرد»، على مستويات من التجربة أكثر بطولة، وأكثر ثراء في جانبها الفانتازي، وأكثر فلسفة. ولا ينطبق ذلك بالطبع على الدراما المسرحية فقط، فاختبار السلوك «المجنون» كمادة فنية بات الاستراتيجية الكلاسيكية حقاً للفنانين الحداثيين الذين يرغبون بالتسامي على «الواقعية» التقليدية، أي الدراسة النفسية.

فلنأخذ على سبيل المثال المشهد الذي اعترض عليه الكثيرون، والذي يقنع فيه ساد شارلوت كوردي بجلده (يجعلها بيتر بروك تفعل ذلك بشعرها) فيما يتابع، أثناء ذلك، التلاوة، بنبرات متأوهة، لموقف بشأن الثورة الفرنسية وطبيعة الطبيعة البشرية. لا يهدف هذا المشهد، بالتأكيد، إلى إعلام الجمهور بأن ساد «مجنون، مجنون، مجنون» كما عبر أحد النقاد، كما أنه ليس من الإنصاف إلقاء اللوم على مسرحية ساد لفايس، كما يفعل الناقد نفسه، «بسبب توظيف

المسرح لاستثارة الذات أكثر من التقدّم بحجة» (بأي حال، لم لا يستعمل الاثنين معاً؟). لا يدعو فايس، بدمجه الحجج العقلانية أو شبه العقلانية مع السلوك غير العقلاني، الجمهور لإصدار حكم على طبع المركيز دو ساد أو قواه العقلية، أو حالته الذهنية. إنّه ينتقل بالأحرى إلى نوع من المسرح الذي لا يركز على الشخصيات بل على الانفعالات الشخصية العابرة الحادة التي تحملها الشخصيات. إنّه يقدم نوعاً من التجربة العاطفية البديلة (الإيروتيكية صراحة في هذه الحالة) نأى المسرح عنها لفترة طويلة جداً.

تستعمل اللغة في مسرحية **مارا/ ساد** في المقام الأول كشكل من الرقية بدلاً من اقتصارها على كشف الشخصية وتبادل الأفكار. وهذا الاستعمال للغة كرقية هو موضوع مشهد آخر اعتبره الكثيرون ممن شاهدوا المسرحية مكروهاً، ومزعجاً، ومجانياً، وهو مشهد مناجاة ساد حول الشجاعة الذي يجسد فيه القسوة في قلب الإنسان، وهو يسرد بالتفصيل المؤلم، الإعدام العلني من خلال اقتلاع الأطراف البطيء، لداميان، القاتل المزعوم للويس الخامس عشر.

العلاقة بين المسرح والأفكار. فكرة جاهزة أخرى: لا بدّ للعمل الفني أن يفهم على أنه يدور «حول» أو يجسد، أو يحاجج من أجل «فكرة». وعلى هذا الأساس، يكون المعيار الضمني للعمل الفني هو قيمة الأفكار التي يتضمنها، وما إذا كانت هذه الأفكار تحظى بتعبير واضح ومتماسك.

ليس أمامنا سوى التوقع أن تخضع مسرحية **مارا/ ساد** لهذه المعايير. وتجدر الإشارة إلى أن مسرحية فايس، المسرحية حتّى العظم، تزخر كذلك بالذكاء. إنّها تتضمن نقاشات لأعمق قضايا الأخلاق والتاريخ والمشاعر المعاصرة المتفوقة على التفاهات التي يروج لها مشخصون مزعومون لهذه القضايا أمثال آرثر ميللر (راجع

مسرحيتيه الحاليتين **بعد السقوط وحادثة في فيشي**)، وفريدريش دورنمات (**الزيارة، والفيزيائيون**) وماكس فريش (**بقة النار، وأندورا**). وما من شكّ في أن مسرحية **مارا/ ساد** محيرة فكرياً، فالحجة مطروحة فقط (كما يبدو) لكي تتقوَّض في سياق المسرحية، أي مصحة للأمراض العقلية، والتمسرح المعترف به للأحداث. يبدو أن الأشخاص يجسدون مواقف في مسرحية فايس، فالمركيز دو ساد يجسد تقريباً مطلب ديمومة الطبيعة البشرية بكافة دناءاتها، ضدّ الحماس الثوري لمارا وإيمانه بأن التاريخ يمكن أن يغير الإنسان. يعتقد ساد أن «العالم مصنوع من الأجساد»، ويرى مارا أنه مصنوع من قوى. وللشخصيات الثانوية كذلك لحظات من الدفاع المشبوب بالشغف: فدوبريه يحيي فجر الحرية المحتمل، والكاهن جاك رويدين يحيي نابوليون. ولكن ساد و مارا مجنونان، كلّ منهما بأسلوب مختلف؛ وشارلوت كوردي تمشي في نومها؛ و دوبريه مصاب بالنعاظ، و رو عنيف بشكل هستيري. ألا يقلل ذلك من صواب حجتهم؟ وإلى جانب مسألة سياق الجنون الذي تعرض فيه الأفكار، هناك أسلوب المسرحية - ضمن - المسرحية، فعلى أحد المستويات، السجال الدائر بين ساد ومارا الذي تواجه فيه المثالية الأخلاقية والاجتماعية المنسوبة إلى مارا دفاع ساد المتعدي الأخلاق عن مزاعم الشغف الفردي، يبدو سجالاً بين شخصين على قدم مساواة. ولكن، على مستوى آخر، وبما أن القصة الخيالية في مسرحية فايس تقوم على أن مارا يتلو نصّ ساد، فإن ساد على أغلب الظن هو الذي يطرح الحجة. ويذهب أحد النقاد إلى حدّ القول إن السجال بين الرجلين مولود ميتاً لأن على مارا أن يكون الدمية البديلة في الدراما النفسية لساد، وخصم ساد في مسابقة أيديولوجية متكافئة بالتساوي. وأخيراً، هاجم بعض النقاد المسرحية على أساس أنها تفتقر إلى الأمانة التاريخية للآراء الحقيقية لِكُلّ من مارا، وساد، ودوبريه، ورو.

ثمة بعض المصاعب التي أدت بالناس إلى اتهام مسرحية **مارا/ ساد** بالغموض أو الضحالة الفكرية. ولكن أغلب هذه المصاعب، والاعتراضات الموجهة لها، تتمثل في أشكال سوء الفهم للعلاقة بين الدراما المسرحية والتعليمية. لا يمكن التعاطي مع مسرحية فايس كأنها حجة لأرثر ميلر، أو حتّى لبرتولت برخت. علينا أن نتعامل في حالتها مع مسرح مختلف عن مسرحيهما بقدر اختلاف أنطونيوني وغودار عن أيزنشتاين. تتضمن مسرحية فايس حجة، أو بالأحرى، تستعمل مادة المناظرة الفكرية وإعادة التقييم التاريخية (طبيعة الطبيعة البشرية، خيانة الثورة... إلخ). ولكن مسرحية فايس برهان ثانوي، فهناك استعمال آخر للأفكار يحسب له حساب في الفن، بصفتها محفزات حسية. لقد قال أنطونيوني عن أفلامه إنّه يريد لها أن تستغني عن «الإفتاء العتيق للإيجابيات والسلبيات». ويتكشف الباعث نفسه بطريقة معقدة في مسرحية **مارا/ ساد**. ولا يعني مثل هذا الموقف أن هؤلاء الفنانين يريدون الاستغناء عن الأفكار بل يعني أن الأفكار، بما فيها الأفكار الأخلاقية، تعرض بأسلوب جديد، ويمكن للأفكار أن تصلح كديكور وأكسسوارات ومادة محسوسة.

قد يقارن المرء ربما مسرحية فايس بالأعمال النثرية الطويلة لجان جينيه. لا يحاجج جينيه حقاً بأن «القسوة جيدة»، أو أن «القسوة مقدسة» (وهذا تصريح أخلاقي على الرغم من كونه نقيض الأخلاق التقليدية)، إنما يحول بالأحرى النقاش إلى مستوى آخر من الأخلاقي إلى الجمالي. ولكن ذلك لا ينطبق تماماً على مسرحية **مارا/ ساد**، ففيما لا تعد «القسوة» في مسرحية **مارا/ ساد**، في النهاية، قضية أخلاقية، فهي ليست جمالية كذلك. إنّها قصة أنطولوجية. وفي حين يهتم أولئك الذين يقترحون النسخة الجمالية «للقسوة» بثراء الجانب السطحي من الحياة، يريد المدافعون عن

النسخة الأنطولوجية «للقسوة» لفنهم أن يتناول أوسع سياق ممكن للفعل البشري، على الأقل سياقاً أوسع من ذاك الذي يوفره الفن الواقعي، وذلك السياق الأوسع نطاقاً هو ما يدعوه ساد «الطبيعة»، وما يقصده أرتو حين يصرح أن «كلّ شيء يقوم بفعلٍ هو قسوة». ثمة رؤيا أخلاقية في عمل فني مثل مسرحية **مارا/ ساد**، على الرغم من أنها لا تستطيع بوضوح (الأمر الذي أزعج جمهورها) أن تختصر بشعارات «المذهب الإنساني». ولكن «المذهب الإنساني» ليس مطابقاً للأخلاق، فعمل فني مثل مسرحية **مارا/ ساد** يستتبع رفضاً «للمذهب الإنساني»، لمهمة وعظ العالم، وبالتالي رفض الاعتراف «بالجرائم» التي يتحدث عنها ساد.

لقد اقتبست مراراً كتابات أرتو عن المسرح في معرض مناقشتي لمسرحية **مارا/ ساد**. ولكن أرتو خلافاً لبرخت، المنظر الفذ الآخر لمسرح القرن العشرين ـ لم ينتج جسماً من الأعمال المسرحية لتجسيد نظريته وإحساسه المسرحي.

غالباً ما يصاغ الإحساس (النظرية على مستوى معين من الخطاب) الذي يحكم بعض الأعمال الفنية قبل أن توجد الأعمال المهمة التي تجسد هذا الإحساس، أو قد تُطبق النظرية على أعمال غير تلك التي وضعت من أجلها. وعلى هذا النحو، قام كتاب ونقاد حالياً في فرنسا أمثال آلان روب ـ غرييه (**من أجل رواية جديدة** (*Pour un nouveau roman*)، ورولان بارت (**دراسات نقدية** (*Essais critiques*)، وميشال فوكو (دراسات منشورة في مجلة **تيل كيل** وغيرها) بإنتاج جمالية مناهضة للبلاغة، أنيقة ومقنعة من أجل الرواية. غير أن الروايات التي أبدعها كتاب **الرواية الجديدة** (*Nouveau roman*)، وقاموا بتحليلها ليست في الواقع مهمة أو مرضية بوصفها تجسيداً لهذا الإحساس بقدر بعض الأفلام السينمائية، وعلاوة على

ذلك، أفلام لمخرجين، إيطاليين وفرنسيين على حدّ سواء، لا علاقة لهم بهذه المدرسة من الكتاب الفرنسيين الجدد، على غرار بريسون، وملفيل، وأنطونيوني، وغودار، وبرتولوتشي (قبل الثورة).

وعلى نحو مماثل، يبدو من غير المؤكّد أن الإنتاج المسرحي الوحيد الذي أشرف عليه أرتو شخصياً، لمسرحية **أسرة تشينتشي**(*) لشيللي، أو البرنامج الإذاعي للانتهاء من حكم الله(**) عام 1948، كاد أن يتبع الوصفات اللامعة المعدة للمسرح التي نصادفها في كتاباته، مثلما لم تفعل قراءاته العامة لمسرحيات سينيكا التراجيدية. حتّى الساعة، افتقرنا إلى مثال تام عن فئة أرتو «مسرح القسوة»(***)، فأكثر ما يشبهه التظاهرات المسرحية التي جرت في نيويورك وغيرها من المدن في السنوات الخمس الأخيرة، على يدّ رسامين إلى حدّ كبير (أمثال آلان كابرو، وكلايس أولدنبرغ، وجيم داين، وبوب وتمان، وريد غرومز، وروبرت واتز)، ويدون نصّ أو على الأقل خطاب مفهوم، ويطلق عليها اسم «أحداث». والمثال الآخر على عمل بذهنية تكاد تشبه ذهنية أرتو هو الاقتباس المسرحي اللامع الذي قام به لورانس كورنفيلد وآل كارماينز لقصيدة جرترود

(*) اشتهرت أسرة تشينتشي بجرائمها ومآسيها في القرن السادس عشر، وقد ألهمت سيرتها مسرحية تراجيدية للشاعر الإنجليزي شيللي عام 1819، اقتبسها وأخرجها إخراجاً لا ينسى أنطونان أرتو عام 1935.

(**) Pour en finir avec le jugement de dieu (عنوان البرنامج بالفرنسية).

(***) Theater of Cruelty (مسرح القسوة): ذاع هذا المصطلح بفضل الكاتب المسرحي أنطونان أرتو في كتابه **المسرح وبديله** (1938) الذي تكلّم فيه عن ضرورة إيجاد مسرح القسوة لإبراز ما في هذه الحياة من شرور وآثام تتجسد في أساطير خرافية لها صدى في العقل الباطن للجمهور، فإذا شاهد القسوة فوق خشبة المسرح، تحرر منها في نفسه. وأشهر مثال على هذا النوع من المسرح مسرحية **مارا/ ساد** لفايس التي ترجمها يسري خميس إلى العربية تحت عنوان **مارا صاد** عام 1967.

ستاين النثرية التي تحمل عنوان «ما جرى»، في كنسية جدسون التذكارية العام الماضي، ومثال آخر هو الإنتاج الأخير للمسرح الحي في نيويورك، وهي مسرحية **السفينة** لكينيث براون من إخراج جوديث مالينا.

تعاني كلّ الأعمال التي ذكرتها حتّى الآن من ضآلة مداها وتصورها، باستثناء مسائل الإنجاز الفردي، بالإضافة إلى محدودية وسائلها الحسية. ومن هذا المنطلق، تكمن أهمية مسرحية **مارا/ ساد** في أن هذه المسرحية، أكثر من أي عمل مسرحي حديث أعرفه، تقترب من مدى مسرح أرتو بالإضافة إلى مقصده (ولا بدّ لي أن أستثني بتحفظ، لإنّني لم أشاهدها أبداً ما يبدو أنها أهم فرقة مسرحية في العالم اليوم وأكثرها طموحاً: المختبر المسرحي لجرزي غروتوفسكي في مدينة أوبول ببولندة. وننصح بمراجعة عدد مجلة **تولاين دراما ريفيو** (*Tulane Drama Review*) الصادر في ربيع 1965، للإطلاع على نشاطها المسرحي الذي يعد امتداداً طموحاً لمبادئ أرتو).

إلا أن أرتو ليس التأثير البارز الوحيد الذي تعكسه مسرحية فايس ـ بروك. لقد صرح فايس، كما قيل، بأنه تمنى في هذه المسرحية ـ ويا له من طموح مذهل! ـ أن يجمع بين برخت وأرتو. ولا ريب أن المرء يستطيع أن يرى ما يعنيه بهذا القول. إن بعض السمات في مسرحية **مارا/ ساد** تذكر بمسرح برخت، كبناء الأحداث حول مناظرة عن المبادئ والأسباب، والأغاني، ومخاطبة الجمهور من خلال مدير مراسم. ويمتزج ذلك امتزاجاً جيداً مع النسيج الأرتودي للموقف والإخراج المسرحي. ولكن المسألة ليست بهذه البساطة، ففي الواقع، السؤال الأخير الذي تثيره مسرحية فايس هو تحديداً ذاك الذي يتعلق بالتكافؤ المطلق لهذين الإحساسين

والمثالين، فكيف يتسنى للمرء الجمع بين المفهوم البرختي لمسرح تعليمي، مسرح ذكي، ومسرح أرتو القائم على السحر، والإيماء، و«القسوة»، والمشاعر؟

الجواب هو على ما يبدو، وفي حال استطاع المرء القيام بمثل هذه المصالحة أو التأليف، أن مسرحية فايس خطت خطوة كبيرة نحو تحقيق ذلك. ومن هنا نفهم بلادة ذهن أحد النقاد الذي تذمر قائلاً: «أنّها تهكمات غير مجدية، أحجيات لا حلّ لها، معان مزدوجة يمكن مضاعفتها إلى ما لا نهاية، أي إنّها كناية عن آلية برخت المسرحية بدون سخريته اللاذعة أو التزامه الراسخ»، متناسياً أرتو بالكامل. لو جمع المرء بين الاثنين، لرأى أن ذلك يتيح مدارك ومعايير جديدة. أفليس مسرح «التزام» أرتودي(*)، أقل من «التزام راسخ»، تناقضاً في التعبير؟ أم أنه ليس كذلك؟ لا تحل المشكلة بإغفال كون فايس في مسرحية **مارا/ ساد** أراد توظيف الأفكار بشكل تأليفية موسيقية (بدلاً من تأكيدات حرفية)، وبالتالي فهي تشير إلى أبعد من مضمار المادة الاجتماعية والتصريح التعليمي. إن إساءة فهم الأهداف الفنية المتضمنة في مسرحية **مارا/ ساد** جراء نظرة ضيقة عن المسرح تبرر معظم استياء النقاد من مسرحية فايس، وهو استياء جحود، بالنظر إلى الثراء الفريد للنصّ ولإخراج بيتر بروك. أما أن الأفكار المطروحة في مسرحية **مارا/ ساد** لم تجد لها حلاً، بالمعنى الفكري للكلمة، فيكتسب أهمية أقل بكثير من المدى الذي تتفاعل فيه معاً في المضمار الحسي.

[1965]

(*) Artaudian: أي منسوب إلى أنطونان أرتو.

IV

الأسلوب الروحاني في أفلام روبير بريسون

يهدف بعض الفنون مباشرة إلى استثارة المشاعر، ويتوجه بعضها الآخر إلى المشاعر من خلال العقل. ثمة فن يورط المرء في الالتزام ويدفعه إلى اعتناق قضية، وثمة فن ينأى بالمرء عن الواقع ويدفعه صوب التأمل.

ليس الفن التأملي العظيم بارداً، فهو قادر على إثارة مخيلة المشاهد، وهو قادر على عرض صور مروِّعة، وهو قادر على استدرار الدموع. ولكن قوته الانفعالية تتم بوساطة، فالاندفاعة نحو التورط الانفعالي تجد توازناً في عناصر من العمل تعزز المسافة واللامبالاة والحياد. ويكون التورط العاطفي مؤجلاً بهذا القدر أو ذاك.

يتجلى التناقض لجهة التقنيات أو الوسائل بل حتّى لجهة الأفكار. ولكن مما لا شكّ فيه أن إحساس الفنان حاسم في نهاية المطاف. إنّه فن باعث على التأمل، فن منفصل يدافع عنه برخت حين يتحدث عن «مؤثر التغريب»، والأهداف التعليمية التي طالب بها برخت لمسرحه هي حقاً ناقلة للمزاج البارد الذي أبدع تلك المسرحيات.

2

في مجال السينما، يعتبر روبير بريسون(*) سيد النمط التأملي.

ولد بريسون عام 1911. ومع ذلك، فأعماله السينمائية أنجزت كلها في العقدين الأخيرين، وهي عبارة عن ستة أفلام رئيسيّة (أخرج فيلماً قصيراً عام 1934 بعنوان **الشؤون العامة**، وهو من النوع الكوميدي على نسق أفلام رينيه كلير كما قيل، ولكن كلّ نسخه ضاعت؛ ثمّ اشتغل على سيناريو فيلمين تجاريين مغمورين أواسط الثلاثينيات؛ وفي عام 1940، عمل مساعد مخرج لرينيه كلير في فيلم لم ينجز نهائياً أبداً). استهل بريسون العمل على فيلمه الطويل الأول حين عاد إلى باريس عام 1941 بعد قضاء ثمانية عشر شهراً في معسكر اعتقال ألماني. التقى الأب بروكبرغر، وهو كاهن وكاتب دومينيكي اقترح عليه التعاون لصنع فيلم عن بيتاني، الرهبانية الدومينيكية الفرنسية التي تكرّس نفسها لرعاية النساء المحكومات سابقاً وإعادة تأهيلهن، فوضع سيناريو، واستعين بجان جيرودو لكتابة الحوار، وعرض الفيلم عام 1943، وقد حمل أولاً عنوان **بيتاني**، ثمّ أخيراً ونزولاً عند إلحاح المنتجين، اختير له عنوان **ملائكة الخطيئة**.

(*) Robert Bresson (1901 ـ 1999): مخرج سينمائي فرنسي اشتهر بأسلوبه الروحاني، لم يخرج سوى 13 فيلماً خلال مسيرة مهنية دامت 50 عاماً، مما يدلّ على تأنيه الشديد في صناعة أفلامه واهتماماته غير التجارية. استنبط أسلوباً خاصاً في الأداء التمثيلي فكان يطلب إلى الممثلين أن يعيدوا المشهد الواحد أكثر من مرة إلى أن يتلاشى أداؤهم. ويرى البعض أن التربية الكاثوليكية التي حصل عليها بريسون حددت مادة أفلامه التي تتكرر فيها موضوعات مثل الخلاص، والغفران، وتجلي الروح البشرية، والتعالي الميتافيزيقي عن عالم يتميز بمحدوديته وماديته. وقد قال عنه غودار: «روبير بريسون يجسد السينما الفرنسية مثلما يجسد دستويفسكي الرواية الروسية وموزارت الموسيقى الألمانية». نال بريسون الأسد الذهبي عام 1980 عن مجمل أعماله في مهرجان البندقية السينمائي.

ولاقى هذا الفيلم استحسان النقاد وحقق نجاحاً جماهيرياً كذلك.

أما حبكة الفيلم الثاني لبريسون الذي بدأ العمل عليه عام 1944، وعرض عام 1945، فكان نسخة عصرية لإحدى القصص المقحمة في **جاك الجبري**، ذلك النصّ العظيم المناهض للرواية لديدرو. وقد وضع بريسون السيناريو لهذا الفيلم وكتب جان كوكتو حواره. غير أن النجاح الذي حققه الفيلم الأول لبريسون لم يتكرَّر في فيلمه الثاني. وقد انتقد النقاد بقسوة **سيدات غابة بولونيا** (وهو معروف أحياناً في الولايات المتحدة تحت عنوان **سيدات الحديقة**)، وفشل الفيلم كذلك في شباك التذاكر.

أما الفيلم الثالث لبريسون، **يوميات كاهن في الأرياف**، فلم يعرض قبل عام 1951، وفيلمه الرابع **فرار محكوم بالإعدام** (المعروف في الولايات المتحدة تحت عنوان **رجل لاذ بالفرار**) عرض عام 1956، وفيلمه الخامس **النشال**، عام 1959، وفيلمه السادس **محاكمة جان دارك** عام 1962. وقد أحرزت كلّ هذه الأفلام بعض النجاح مع النقاد وإنما لم تستقطب الجمهور على الإطلاق باستثناء فيلمه الأخير الذي لم يعجب النقاد كذلك. وينعت بريسون حالياً بالمخرج النخبوي فيما حظي فيما بعد بالترحيب بوصفه الأمل الجديد للسينما الفرنسية. لم يحظ أبداً باهتمام الجمهور الضيق الذي كان يتقاطر لمشاهدة أفلام بونويل وبرغمان وفيلليني، مع أنه مخرج أعظم بكثير من هؤلاء، وحتّى أنطونيوني يكاد يستقطب جمهوراً عريضاً بالمقارنة مع بريسون. وباستثناء شلة محدودة، لم يحظ بريسون إلا بأكثر الاهتمام النقدي استخفافاً.

والسبب وراء عدم تصنيف بريسون عموماً على أساس قيمته هو أن التراث الذي ينتمي إليه فنه، التراث التأملي أو الروحاني، غير مفهوم جيداً، ففي إنجلترا وأمريكا على وجه الخصوص، غالباً ما

تعتبر أفلام بريسون باردة ونائية ومفرطة التجريد وهندسية البنية. ولكن اعتبار العمل الفني «بارداً» لا يعني شيئاً أكثر أو أقل من مقارنته (بصورة لا واعية في أغلب الأحيان) بعمل «ساخن». وليس الفن برمته ـ أو يمكن أن يكون ـ ساخناً بالقدر نفسه الذي لا يمكن لِكُلّ البشر أن يتحلوا بالمزاج نفسه. إن المفاهيم المقبولة عموماً عن صنف المزاج في الفن هي ريفية. لا ريب أن بريسون بارد بالمقارنة مع بابست أو فيلليني. (كما أنَّ فيفالدي بارد بالمقارنة مع براهمز، وكيتون بارد بالمقارنة مع تشابلن). وعلى المرء أن يفهم جمالية مثل هذه البرودة، أي إيجاد الجمال. ويقدم بريسون نموذجاً جيداً بشكل خاص عن تخطيط هذه الجمالية بسبب صنفه الخاص. ينتقل بريسون، إذ يستكشف إمكانيات فن تأملي، خلافاً لفن مباشر عاطفياً من الكمال التخطيطي لفيلم **سيدات غابة بولونيا** إلى الدفء شبه الغنائي، شبه «الإنسانوي» لفيلم **فرار محكوم بالإعدام** .وهو في فيلمه الأخير، **محاكمة جان دارك**، يظهر كذلك ـ وهذا بدوره تثقيفي ـ كيف يمكن لمثل هذا الفن أن يصبح نقياً جداً.

3

في الفن التأملي، يكون شكل العمل الفني حاضراً بأسلوب لافت للنظر.

ويقوم المفعول الذي يتأتى من إدراك المشاهد للشكل على إطالة الانفعالات أو تأجيلها، فكلما أدركنا الشكل في العمل الفني، أصبحنا منفصلين عنه نوعاً ما، وباتت انفعالاتنا لا تستجيب الاستجابة نفسها في واقع الحياة. ويؤدي إدراك الشكل إلى أمرين متزامنين: أنّه يوفر متعة حسية مستقلة عن «المضمون»، ويستدعي استعمال الذكاء. وقد يستدعي الشكل السردي (تضافر القصص الأربع

المنفصلة) في فيلم **تعصب** لغريفيث(*) على سبيل المثال، مستوى متدنياً جداً من التأمل، ولكنه يبقى تأملاً رغم ذلك.

يكون الأسلوب النموذجي الذي يقوم به «الشكل» بقولبة «المضمون» في الفن من خلال المضاعفة والنسخ. ومن بعض الأمثلة البديهية على ذلك التناظر وتكرار الفكرة في الرسم، الحبكة المزدوجة في المسرح الإليزابيثي، ونظام القافية في الشعر.

إن تطور الأشكال في الفن مستقل جزئياً عن تطور المضامين (تاريخ الأشكال جدلي، فبما أن أشكال الإدراك تصبح عادية، ومملة، وتطيح بها نقائضها، كذلك الأشكال في الفن تستنفد مرحلياً. إنّها تصبح عادية، غير تحفيزية، وتستبدل بأشكال جديدة تكون في بعض الأحيان مناهضة للأشكال). في بعض الأحيان، تحدث أجمل المفاعيل حين تتعارض مقاصد المادة والشكل. وغالباً ما يلجأ برخت إلى ذلك حين يضع موضوعاً ساخناً في إطار بارد. وفي أحيان أخرى ما يبعث على الرضا كون الشكل يتلاءم تماماً مع الموضوع، كما هو الحال مع بريسون.

أما سبب كون بريسون ليس مخرجاً أعظم بكثير من بونويل مثلاً بل أجدر منه بالاهتمام فلأنه سعى لتطوير شكل يعبر أفضل تعبير عما يريد أن يقوله ويواكبه. وفي الواقع، هذا الشكل هو ما يريد أن يقوله.

في هذا السياق، لا بدّ من التمييز بعناية بين الشكل والأسلوب. يعتبر أورسون ويلز، ورينيه كلير في بداياته، وسترنبرغ، وأوفولز من المخرجين الذين قدموا إبداعات أسلوبية جلية. ولكنهم لم يبدعوا إطلاقاً شكلاً سردياً صارماً. أما بريسون، وعلى غرار أوزو، فإنه فعل

(*) David Wark Griffith (1875 ـ 1948): مخرج أمريكي اشتهر بفيلميه **مولد أمة** (1915) **وتعصب** (1916). كان رائداً في اللغة السينمائية وتقنياتها من تقطيع المشاهد وإثارة التشويق واللقطات القريبة.

ذلك. والشكل في أفلام بريسون يهدف (على غرار الشكل في أفلام أوزو) إلى ضبط الانفعالات في الوقت نفسه الذي يستثيرها، أي إلى إشاعة نوع من السكينة لدى المشاهد، وحالة من التوازن الروحي الذي يشكل بحدّ ذاته موضوع الفيلم.

الفن التأملي هو الفن الذي يفرض بالفعل انضباطاً على الجمهور، مؤجلاً الإرضاء السهل. حتّى الملل قد يكون وسيلة جائزة لهذا الانضباط، وإيلاء الأهمية للحيلة في العمل الفني وسيلة أخرى. ويخطر للمرء في هذا المقام مفهوم المسرح عند برخت. لقد دافع برخت عن استراتيجيات مسرحية، مثل إدخال الراوي، ووضع عازفين على الخشبة، وإقحام مشاهد سينمائية، وتقنية في التمثيل تتيح للجمهور الابتعاد وعدم «التورط» بصورة غير نقدية في الحبكة ومصير الشخصيات. ويريد بريسون إحلال مسافة كذلك، ولكني أتخيل أن غايته ليست الإبقاء على الانفعالات الساخنة باردة لتكون الغلبة للذكاء. ويبدو أن المسافة الانفعالية التي تتميز بها أفلام بريسون موجودة لسبب آخر تماماً، وهو أن التماهي مع الشخصيات التي جرى تخيلها بعمق، هو وقاحة وإهانة لذلك اللغز الذي يتمثل في الفعل الإنساني والقلب الإنساني.

ولكن برخت يعلم بالتأكيد، وكذلك بريسون بالطبع، إذا ما وضعنا جانباً كلّ المزاعم المتعلّقة بالبرودة الفكرية أو الاحترام لغموض الفعل، أن مثل هذه المباعدة مصدر لطاقة انفعالية هائلة. وعيب المسرح والسينما الطبيعيي النزعة تحديداً أنهما يستهلكان ويستنفدان آثارهما سريعاً، إذ يسلمان أنفسهما بسهولة. في نهاية الأمر، لا يكمن أعظم مصدر للقوة الانفعالية في مجال الفن على صعيد الموضوع، مهما كان مشبوباً بالعاطفة وعالمياً، بل يكمن في الشكل، فانفصال الانفعالات وتأجيلها من خلال إدراك الشكل، يجعلها أقوى وأكثر حدة في النهاية.

على الرغم من الشعار النقدي المهيب ومفاده أن الفيلم وسيط بصري بالدرجة الأولى، وعلى الرغم من أن بريسون كان رساماً قبل أن يتحول إلى صناعة الأفلام، إلا ان الشكل عنده ليس بصرياً بشكل أساسي. إنّه شكل متميز من السرد قبل كلّ شيء، فأفلام بريسون ليست تجربة تشكيلية بل سردية.

ويستوفي الشكل عند بريسون استيفاءً جميلاً وصفة الكسندر أستروك في دراسته الشهيرة «الكاميرا ـ القلم» المكتوبة في أواخر الأربعينيات. استناداً إلى أستروك، سوف تصبح الكاميرا، على سبيل التمثيل، لغة.

أقصد باللغة الشكل الذي يعبر الفنان بواسطته ومن خلاله عن أفكاره، مهما كانت مجردة، أو يترجم بواسطتها هواجسه، كما في مقالة أو رواية.. سوف يحرر الفيلم نفسه تدريجياً من استبداد البصري من الصورة لأجل الصورة من النادرة المباشرة والملموسة، ليصبح وسيلة كتابة بليونة الكلمة المكتوبة ورهافتها.. إن ما يهمنا في السينما اليوم هو إبداع هذه اللغة.

السينما ـ بوصفها ـ لغة تعني القطيعة مع الأسلوب الدرامي والبصري التقليدي لسرد قصة في إطار فيلم. في أعمال بريسون، يستتبع إبداع لغة للأفلام تشديداً قوياً على الكلمة. في الفيلمين الأولين اللذين ما زالت فيهما الأحداث درامية نسبياً، والحبكة تلجأ إلى مجموعة من الشخصيات[1]، تتجلى اللغة (بالمعنى الحرفي

(1) حتّى في هذه الحالة، ثمة تطور. ففي **ملائكة الخطيئة** (*Anges du penché*) هناك خمس شخصيات رئيسيّة: آن ـ ماري الراهبة المبتدئة، ومادلين الراهبة المبتدئة الأخرى، ورئيسة الدير، والأم سان ـ جان، مساعدة رئيسة الدير، والقاتلة تيريز، بالإضافة إلى خلفية =

للكلمة) على شكل حوار يجتذب الانتباه قطعاً. إنّه حوار مسرحي جداً، مقتضب، مأثور، ومتعمد، وأدبي، نقيض الحوار الذي يبدو مرتجلاً والمفضل عند المخرجين الفرنسيين الجدد بمن فيهم غودار في فيلمي **أن تعيش حياتها**، **وامرأة متزوجة**، وهما أكثر الأفلام بريسونية في الموجة الجديدة(*).

غير أنه في الأفلام الأربعة الأخيرة، حيث الأحداث اختزلت من تلك التي تصيب مجموعة من الناس إلى تلك المعزوة إلى مصائر وأقدار الذات الوحيدة، غالباً ما يحلّ السرد بصيغة المتكلم محل الحوار. وفي بعض الأحيان، يبرر السرد بكونه يؤمن الربط بين المشاهد. ولكنه، وعلى نحو جدير بالاهتمام، غالباً ما لا يطلعنا على أي شيء لا نعرفه أو نهمُّ بمعرفته. إنّه «يضاعف» الحركة. في هذه الحالة، نحصل عادة على الكلام أولاً ثمّ نرى المشهد، فعلى سبيل المثال، في فيلم **النشال**، نشاهد البطل يكتب (ونسمع صوته يقرأ) مذكراته، ثمّ نرى الحدث الذي قد وصفه للتو وصفاً موجزاً.

إلا إننا نصادف في بعض الأحيان المشهد أولاً، ثمّ الشرح، ووصف ما قد جرى، فعلى سبيل المثال، في فيلم **يوميات كاهن في الأرياف**، هناك مشهد يزور فيه الكاهن بقلق راعي أبرشية تورسي.

= متنوعة: الحياة اليومية في الدير، وهلم جرا. أما في **سيدات غابة بولونيا** (*Les Dames du bois de Boulogne*) في هذا الفيلم، تتحدد ملامح أربع شخصيات بوضوح هي هيلين، وعشيقها السابق جان، وأنياس، ووالدة أنياس، فيما كلّ الآخرين مستترون عملياً، ولا يرى المشاهد مثلاً على الإطلاق وجوه الخدم.

(*) New Wave أو Nouvelle Vague بالفرنسية تسمية أطلقها النقاد منذ عام 1958 على المخرجين السينمائيين الفرنسيين الشبان الذين انبروا للدفاع عن سينما المؤلّف. فرض هؤلاء المخرجون ممارسات ومناخاً وأسلوباً جديدة فاعتمدوا ميزانيات ضئيلة، وتقنية خفيفة، وتصويراً في ديكورات حقيقية، وأداء طبيعياً وعفوياً للممثلين، ومن رواد الموجة الجديدة نذكر جان لوك غودار وفرانسوا تروفو وكلود شابرول وإريك رومر.

نشاهد هذا الكاهن يقود دراجته حتّى باب راعي الأبرشية، ثمّ مدبرة المنزل تجيب (من الواضح أن راعي الأبرشية ليس في منزله ولكننا لا نسمع صوت مدبرة المنزل)، ثمّ الباب يقفل، والكاهن يستند إليه. ومن ثمّ، نسمع ما يلي: «كانت خيبتي كبيرة، واضطررت للاستناد إلى الباب». ومثال آخر على ذلك في فيلم **فرار محكوم بالإعدام** حيث نشاهد فونتين يمزق غطاء وسادته، ثمّ يلفه حول الأسلاك التي اقتلعها من إطار السرير، ثمّ نسمع صوتاً يقول: «لقد لويته بشدة».

يتجلى تأثير هذا السرد «الفائض» في إدخال فواصل إلى المشهد. إنّه يضع كابحاً لمشاركة المشاهد الخيالية المباشرة في الأحداث. وسواء كان الترتيب من التعليق إلى المشهد، أو من المشهد إلى التعليق، فالتأثير هو نفسه، أي إن تلك المضاعفات للحركة توقف التعاقب الانفعالي العادي وتزيده حدة.

ومن الملاحظ كذلك أن ثمة ازدراءً بأحد الأنماط التقليدية للتدخل السردي وهو التشويق، يظهر في هذا النوع الأولى من المضاعفة، حيث نسمع ما سيجري قبل أن نشاهده. ومرة أخرى، يخطر برخت ببالنا، فلإلغاء التشويق، في بداية مشهد، يعلن برخت، بواسطة بعض اللافتات أو بواسطة الراوي، عما سيجري (يعتمد غودار هذه التقنية في فيلم **أن تعيش حياتها**) .ويفعل بريسون الشيء عينه مستبقاً الأحداث بواسطة السرد. في جوانب عديدة، تعتبر القصة المثالية بالنسبة إلى بريسون قصة فيلمه الأخير، محاكمة جان دارك، لجهة أن الحبكة معروفة كلياً، ومحتومة، وكلام الممثلين ليس مخترعاً بل مدوناً في سجل المحاكمة الفعلي. لا وجود للتشويق من الناحية الذهنية، في أفلام بريسون. على هذا النحو، وفي الفيلم الوحيد الذي من المفترض أن يؤدي فيه التشويق عادة دوراً كبيراً، وهو فرار محكوم بالإعدام، يستبق العنوان النتيجة استباقاً متعمداً

وغريباً، فنعلم أن فونتين سوف يهرب[2]. من هذه الناحية بالطبع، فإن فيلم بريسون عن الفرار من السجن، يختلف عن الفيلم الأخير لجاك بيكير، السجن، (أو **حراسة ليلية** كما هو معروف في الولايات المتحدة)، على الرغم من أن فيلم بيكير الممتاز يدين كثيراً، بأساليب أخرى، لفيلم **فرار محكوم بالإعدام** (لا بدّ من الاعتراف لبيكير بأنه كان الشخصية البارزة الوحيدة في عالم السينما الفرنسية التي دافعت عن فيلم **سيدات غابة بولونيا** لدى عرضه).

على هذا النحو، ليس الشكل في أفلام بريسون معارضاً للدراما رغم اتسامه بطابعه الطولي، فالمشاهد مختصرة، وتجري من البداية إلى النهاية بدون تشديد واضح. يضم فيلم **يوميات كاهن في الأرياف** ثلاثين من هذه المشاهد القصيرة. ويعتمد بصرامة فيلم **محاكمة جان دارك** هذا النهج في بناء القصة. يتألف هذا الفيلم من لقطات ثابتة ومتوسطة لأشخاص يتكلمون؛ والمشاهد عبارة عن سلسة عنيدة من اللقطات المتعاقبة لاستجواب جان دارك. وفي فيلم **فرار محكوم بالإعدام**، على سبيل المثال، حيث لا يعلم المشاهد الكثير عن سبب وجود فونتين في السجن، نرى أن مبدأ اختصار المادة القصصية معتمد إلى أقصى حدّ، فلا وجود لفواصل من أي نوع كان. ينتهي استجواب، يصفق الباب وراء جان، ويتلاشى المشهد. ثمّ يقعقع المفتاح في القفل، ويبدأ استجواب آخر، ومرة أخرى، يصفق الباب، ويتلاشى المشهد. إنّه بناء جامد التعبير يكبح بحدة التورط الانفعالي.

كما توصل بريسون إلى رفض صنف التورط الذي تولده في

---

(2) للفيلم عنوان مشترك يعبر عن موضوع القسوة وهو **الريح تهب أينما تشاء** (*Le Vent souffle où il veut*).

الأفلام تعبيرية التمثيل. ومرة أخرى، يتذكر المرء برخت من خلال الأسلوب الخاص الذي يعتمده بريسون في إدارة الممثلين التي وجد خلال ممارستها أنه من الأفضل اللجوء إلى ممثلين غير محترفين لأداء الأدوار الرئيسيّة. لقد أراد برخت أن يجعل الممثل «يفيد» عن الدور بدلاً من أن «يكون» هو الدور. وقد سعى للحؤول دون تماهي الممثل مع الدور، مثلما شاء الحؤول دون تماهي المشاهد مع الأحداث التي رأى أنها «تُنقل» على الخشبة. ويشدد برخت أن «على الممثل أن يظل يتظاهر، عليه أن يقدم الشخصية المبينة بصفتها غريبة، وليس عليه أن يحذف عنصر» هو فعل ذلك، هو قال ذلك «من أدائه». ويبدو أن بريسون كان يسعى كذلك إلى تحقيق مفعول الغرابة نفسه خلال عمله مع ممثلين غير محترفين في أفلامه الأربعة الأخيرة (وقد لجأ إلى ممثلين محترفين في كلّ من **ملائكة الخطيئة وسيدات غابة بولونيا**) .وتقوم فكرته على ألا يؤدي الممثلون النصّ بل أن يكتفوا بقوله بالحد الأدنى من التعبير (وللحصول على هذا المفعول، يدرب بريسون ممثليه أشهراً عديدة قبل بدء التصوير)، وتكون الذروات الانفعالية مصورة تصويراً في منتهى الإيجاز.

ولكن السبب مختلف جداً في الحالتين، فالسبب الذي دعا برخت إلى رفض التمثيل يعكس مفهومه للعلاقة بين الفن المسرحي والذكاء النقدي. لقد اعتقد أن القوة الانفعالية للأداء التمثيلي سوف تعترض بروز الأفكار التي تجسدها المسرحيات (وحسب ما شاهدته في أداء فرقة برلينر إنسانبل(*) منذ ست سنوات، لم يظهر لي رغم ذلك أن الأداء التمثيلي المكبوت نوعاً ما قد خفف حقاً من التورط الانفعالي، فالذي فعل ذلك هو المسرحة الفائقة الأسلبة). والسبب

(*) Berliner ensemble : هي الفرقة المسرحية التي قام برخت بتأسيسها عام 1949.

الذي يدعو بريسون لرفض الأداء التمثيلي يعكس مفهومه لنقاوة الفن نفسه، فقد صرح بهذا الشأن: «التمثيل مخصص للمسرح الذي يعد فناً هجيناً. بوسع الفيلم أن يعبر عن فن حقيقي لأن المؤلّف يتناول فيه أجزاء من الواقع ويرتبها بحيث يقوم تجاورها بتغييرها». السينما، بالنسبة إلى بريسون، فن شامل يتآكل فيه الأداء التمثيلي. أما في الفيلم السينمائي، فَكُلّ لقطة تشبه الكلمة، لا تعني شيئاً بحدّ ذاتها، أو بالأحرى تعني أشياء كثيرة بحيث تصبح عديمة المعنى في الواقع. ولكن الكلمة في القصيدة تتحول، ويصبح معناها محدداً أو فريداً من خلال موقعها إلى جانب الكلمات المحيطة بها: بالطريقة نفسها، تكتسب لقطة في أحد الأفلام دلالتها من سياقها، وتغير كلّ لقطة دلالة اللقطة السابقة إلى حين بلوغ دلالة كاملة، غير قابلة لصياغة جديدة. ولا علاقة للأداء التمثيلي بذلك، فهو لا يستطيع إلا أن يعرقل. لا يمكن صنع الأفلام إلا بإهمال إرادة الذين يظهرون فيها؛ بأن نستخدم ما هم عليه، لا ما يفعلونه.

باختصار، ثمة موارد روحية أبعد من المجهود لا تظهر إلا بإخماد المجهود. يتصور المرء أن بريسون يبحث مع ممثليه في «تأويل» أدوارهم: لقد صرح كلود ليدو الذي يؤدي دور الكاهن في **يوميات كاهن في الأرياف** أنه لم يطلب منه أبداً، أثناء تمثيل الفيلم، أن يحاول تجسيد القداسة، على الرغم من أن ذلك هو الانطباع الذي يتكون حين يشاهد المرء الفيلم المذكور. في نهاية المطاف، يعتمد كلّ شيء على الممثل الذي إما أن يتمتع بهذا الحضور المشرق وإما لا يتمتع به، وليدو يتمتع به، وكذلك القول بالنسبة إلى فرانسوا لوتيرييه الذي يؤدي دور فونتين في فيلم **فرار محكوم بالإعدام**. ولكن مارتان لاسال في دور ميشال بفيلم **النشال** يقدم أداء جافاً وملتبساً في بعض الأحيان. ومع فلورانس كازيز في **محاكمة**

جان دارك، اختبر بريسون أقصى حدود اللاتعبير، فالأداء التمثيلي ينتفي انتفاءً كلياً، وتكتفي الممثلة بقراءة الدور. لكان بوسع ذلك أن ينجح، ولكنه لا ينجح لأنها أقل حضورٍ إشراقاً «استعمله» بريسون في أفلامه اللاحقة. إن الضعف الذي يشوب فيلم بريسون الأخير هو، في جزء منه، إخفاق في الحدة المنقولة من خلال الممثلة التي تؤدي دور جان دارك، والتي يعتمد عليها الفيلم.

5

لِكُلّ أفلام بريسون موضوع مشترك هو معنى السجن والحرية. ويلجأ المخرج فيها إلى صورة الدعوة الدينية والجريمة معاً، فكلتاهما تؤدي إلى «الزنزانة».

تدور الحبكات كلها حول الاحتجاز وعواقبه. تدور أحداث فيلم **ملائكة الخطيئة** بمعظمها في أحد الأديرة. تيريز، المحكومة السابقة التي قتلت للتو عشيقها الخائن (بغير علم من الشرطة) تسلم إلى راهبات بيتاني. تحاول إحدى الراهبات المبتدئات إقامة علاقة خاصة مع تيريز، وإذ تطلع على سرها، تسعى لإقناعها بتسليم نفسها طوعاً إلى الشرطة، وتطرد من الدير بسبب عصيانها. ذات صباح، يعثر عليها محتضرة في حديقة الدير. وأخيراً، تتأثر تيريز، وتظهر اللقطة الأخيرة في الفيلم يديها الممدودتين أمام أصفاد الشرطي. في فيلم **سيدات غابة بولونيا**، تتكرر مراراً استعارة السجن. فهيلين وجان سجينا حبهما. يحثّها على العودة إلى العالم بعد أن أصبحت «حرة»، ولكنها لا تفعل وتكرس نفسها بدلاً من ذلك لإيقاعه في فخ، وهو فخّ يتطلب أن تجد شخصين لتحقيق مأربها (أنياس وأمها)، تحتجزهما عملياً في شقة بانتظار أوامرها. على غرار **ملائكة الخطيئة**، تدور هذه القصة حول تخليص فتاة ضائعة من الخطيئة. في **ملائكة**

الخطيئة، تتحرَّر تيريز بقبولها السجن؛ وفي **سيدات غابة بولونيا**، تدخل أنياس السجن ثمّ تحصل اعتباطياً، كما بفعل أعجوبة، على العفو ويطلق سراحها. في فيلم **يوميات كاهن في الأرياف**، يتبدل التركيز، فالفتاة السيئة، شانتال، تبقى في الخلفية، ومأساة الاحتجاز هي في احتجاز الكاهن داخل نفسه، ويأسه، وضعفه، وجسده الفاني. («كنت سجين الاحتضار المقدس»). وهو يتحرر إذ يتقبل موته الفاقد الحس والاحتضاري بسرطان المعدة. في فيلم **فرار محكوم بالإعدام** الذي تدور أحداثه في سجن يديره الألمان بفرنسا تحت الاحتلال، يتجسد الاحتلال تجسيداً حرفياً، وكذلك التحرر، فالبطل ينتصر على نفسه (وعلى يأسه، ونزعة الخمول) ويلوذ بالفرار. وتتجسد العوائق في الأمور المادية وفي تقلب الأشخاص بجوار البطل المستوحد. ولكن فونتين يغامر ويثق بالغريبين في الباحة في بداية احتجازه، وتكون ثقته في محلّها. ولأنه يجازف بمنح الثقة للعميل الشاب الذي يزج في الزنزانة معه عشية فراره (البديل هو قتل الفتى)، يتمكن من الخروج. في فيلم **النشال**، البطل شاب منعزل يعيش في خزانة بإحدى الغرف، وهو مجرم صغير يبدو أنه يتوق إلى العقاب على الطريقة الدوستويفسكية. وفقط في نهاية الفيلم، حين يلقى عليه القبض، ويكون في السجن، متحدثاً عبر القضبان إلى الفتاة التي أحبته، فإنه يوصف على أنه قادر على الحب. وفي فيلم **محاكمة جان دارك**، مرة أخرى، يدور الفيلم بأكمله في سجن. وعلى غرار فيلم **يوميات كاهن في الأرياف**، يأتي تحرر جان دارك من خلال ميتة شنيعة؛ ولكن استشهادها أقل تأثيراً من موت الكاهن لأنها مجردة من شخصيتها (خلافاً لجان دارك كما تصورها فالكونيتي في فيلم **دراير العظيم**) بحيث تبدو أنها لا تمانع الموت.

بما أن طبيعة الدراما هي الصراع، فالدراما الحقيقية في قصص

بريسون هي الصراع الداخلي: الصراع ضدّ الذات. وتعمل كلّ الصفات الثابتة والشكلية في أفلامه لأجل هذه الغاية. وقد صرح بريسون عن اختياره للحبكة الفائقة الأسلبة والمصطنعة في فيلم **سيدات غابة بولونيا**، أنها أتاحت له «إزالة كلّ ما كان من شأنه أن يلهي عن الدراما الداخلية». إلا أن الدراما الداخلية في هذا الفيلم، والفيلم الذي سبقه، تبقى مصورة بشكل خارجي، مهما كان مملاً أو مجرداً. ويصف كلّ من **ملائكة الخطيئة** و**سيدات غابة بولونيا** صراع الإرادة بين الشخصيات المتنوعة بقدر ما يتعلقان بصراع داخل الذات أو أكثر مما يتعلقان بهذا الصراع.

لا تصبح دراما بريسون داخلية فعلاً إلا في الأفلام التي تلت **سيدات غابة بولونيا**، فموضوع فيلم **يوميات كاهن في الأرياف** هو صراع الكاهن الشاب نفسه. ويتجلى ذلك الصراع ثانوياً فقط في علاقته براعي أبرشية تورسي، وبشانتال، وبوالدتها الكونتيسة. ويتجلى ذلك بصورة أوضح في **فرار محكوم بالإعدام** حيث الشخصية الرئيسيّة معزولة حرفياً في زنزانة، تصارع يأسها. وتجتمع الوحدة والصراع الداخلي بأسلوب آخر في فيلم **النشال**، حيث يرفض البطل المستوحد اليأس إلا مقابل رفض الحب، ويستسلم لأفعال السرقة الاستمنائية. ولكن الفيلم الأخير، حيث نعلم أن على الدراما أن تجري، بالكاد يقيم الدلائل عليها، فقد حذف الصراع عملياً، ولا بدّ من تخمينه. جان دارك بريسون آلة من الحسن. ولكن الدراما لا بدّ أن تكون موجودة مهما كانت داخلية، وهذا ما يمتنع عنه فيلم **محاكمة جان دارك**.

رغم ذلك، نلاحظ أن «الدراما الداخلية» التي يسعى بريسون لوصفها لا تعني الدراسة النفسية، فمن الناحية الواقعية، كانت دوافع شخصيات بريسون دفينة في أغلب الأحيان، وهي لا تصدق على

الإطلاق في أحيان أخرى. في فيلم **النشال** مثلاً، حين يلخص ميشال السنتين اللتين أمضاهما في لندن بقوله: «لقد هدرت كلّ مالي على القمار والنساء»، لا يصدقه المرء، هكذا بِكُلّ بساطة، كما لا يبدو من المقنع أن جاك الصالح، صديق ميشال، تسبب بالحمل لجان خلال تلك الفترة، ثمّ تخلى عنها وعن طفلهما.

قلما تكون اللامعقولية النفسية فضيلة؛ والمقاطع السردية التي ذكرتها للتو عيوب في فيلم **النشال**. ولكن ما هو أساسي عند بريسون، وما لا يجب أن يخضع في اعتقادي للمماحكة، هو إيمانه بأن التحليل النفسي سطحي (والسبب أنه يضفي على الأحداث دلالة قابلة لصياغة جديدة يتسامى عليها الفن الحقيقي). إنني متأكدة بأن بريسون لا يريد لشخصياته أن تكون غير معقولة، ولكنه يريد لها، على ما أظن، أن تكون غامضة. يهتم بريسون بأشكال السلوك الروحي، في العالم المادي، إذا جاز التعبير، بدلاً من عالم النفسانيات. لا داعي في نهاية المطاف لفهم سبب تصرف الناس كما يفعلون (فعلم النفس يزعم تحديداً أنه يفهمه). في معظم الأحوال، الإقناع غير قابل للتوضيح والتكهن، فأن يؤثر الكاهن في الكونتيسة المتغطرسة والقاسية (في فيلم **يوميات كاهن في الأرياف**)، وألا تفلح جان في إقناع ميشال (في فيلم **النشال**)، هي مجرد وقائع، أو ألغاز، إن شئتم.

لقد كانت فيزياء الروح تلك موضوع كتاب سيمون فايل اللافت، **الجاذبية والخفة**، والجمل التالية هي للكاتبة:

«تتحكم قوانين مماثلة لقوانين الجاذبية الفيزيائية بِكُلّ الحركات الطبيعية للروح. الخفة هي الاستثناء الوحيد. الخفة تملأ المساحات، ولكنها لا يمكن أن تدخل إلا حيث يوجد فراغ يستقبلها، والخفة نفسها هي التي تولد هذا الفراغ.

المخيلة تعمل باستمرار لملء كلّ الشقوق التي قد تمر الخفة عبرها».

تقدّم هذه الكلمات ثلاث نظريات أساسية عن «أناسة» بريسون. إن بعض الأرواح ثقيل وبعضها الآخر خفيف؛ بعضها متحرر أو قادر على التحرر، وبعضها الآخر ليس كذلك. وليس بوسع المرء سوى أن يكون صبوراً وخاوياً قدر الإمكان. في مثل هذا النظام، لا وجود للمخيلة، وأقله للأفكار والآراء. والمثال الأعلى هو الحياد والشفافية. وهذا هو المقصود حين يقول راعي أبرشية تورسي للكاهن الشاب في فيلم **يوميات كاهن في الأرياف**: «ليس للكاهن آراء».

كما أنه ليس للكاهن ارتباطات إلا بمعنى مطلق غير قابل للتجسيد، ففي السعي للخفة الروحية («النعمة»)، تشكل الارتباطات عبئاً روحياً. على هذا النحو، يرغم الكاهن، في مشهد الذروة من يوميات كاهن في الأرياف الكونتيسة على التخلي عن تفجعها الشغوف على ابنها الميت. والاتصال الحقيقي بين الأشخاص ممكن بالطبع ولكنه لا يأتي من خلال الإرادة بل من خلال الخفة من دون أن يكون مطلوباً. وبالتالي، فإن التضامن الإنساني في أفلام بريسون يتمثل فقط على مسافة ـ كما هو بين الكاهن وراعي أبرشية تورسي في **يوميات كاهن في الأرياف**، أو بين فونتين والسجناء الآخرين في **فرار محكوم بالإعدام**. ويمكن للاجتماع الفعلي لشخصين في علاقة غرامية أن يُذكر، أو أن يُعلن، إذا جاز التعبير، أمام أنظارنا: من قبيل أن يصرخ جان مخاطباً أنياس شبه الميتة في **سيدات غابة بولونيا**: «لا ترحلي! أنا أحبك!»؛ أو فونتين الذي يطوق جوست بذراعه في **فرار محكوم بالإعدام**؛ أو ميشال في فيلم **النشال** وهو يقول لجان عبر قضبان السجن: «لكم استغرق بي الأمر لأصل إليك». ولكننا لا نرى الحب معيوشاً، إذ في لحظة الإعلان عنه، ينتهي الفيلم.

في فيلم **فرار محكوم بالإعدام**، نرى الرجل العجوز في الزنزانة المتاخمة يسأل البطل، متبرماً: «لماذا تصارع؟»، فيجيب فونتين: «من أجل الصراع، لكي أصارع نفسي». الصراع الحقيقي ضدّ الذات هو صراع ضدّ ثقل المرء، ضدّ جاذبيته، وأداة هذا الصراع هو فكرة عمل، مشروع، أو مهمة. في فيلم **ملائكة الخطيئة**، إنّه مشروع آن ـ ماري الذي يقوم على «إنقاذ» تيريز. في فيلم **سيدات غابة بولونيا**، إنّها الخطّة الانتقامية التي ترسمها هيلين. وتتقولب هذه المهمات بشكل تقليدي، فهي تشير على الدوام إلى نية الشخصية التي تقوم بها، بدلاً من أنْ تفكك إلى أفعال سلوكية مستحوذة على الانتباه بصورة منفصلة. ففي **يوميات كاهن في الأرياف** (وهو عمل انتقالي في هذا السياق)، ليست أكثر الصور تأثيراً هي صور الكاهن في دوره، أي صراعه من أجل أرواح رعيته، بل صور الكاهن في أويقاته المنزلية: يركب دراجته، ينزع ثيابه، يأكل الخبز، يمشي. في الفيلمين التاليين لبريسون، يذوب العمل في فكرة البذل اللامتناهي للمجهود. أصبح المشروع ملموساً كلياً، مجسداً، وفي الوقت نفسه، أكثر تجرداً. في فيلم **فرار محكوم بالإعدام**، تعتبر أقوى المشاهد تلك التي يظهر فيها البطل مستغرقاً في أشغاله: فونتين يفتت بابه بالملعقة، فونتين يكنس رقاقات الخشب التي سقطت على الأرض ويكومها بقشة واحدة منتزعة من مكنسته («شهر من العمل الصبور فتح أحدهم بابي»). في النشال، يكون المركز الانفعالي في الفيلم حين يأخذ نشال محترف بيد ميشال الصامت واللامبالي، ويلقنه أصول ذلك الفن الذي يمارسه بصورة متقطعة، فيعرض أمامه الحركات الصعبة، ويوضح له ضرورة التكرار والرتابة. تخلو مقاطع كبيرة من فيلمي **فرار محكوم بالإعدام والنشال** من الحوار، وهي مقاطع تتناول المواطن الجميلة للشخصية التي يمحوها المشروع. الوجه هادئ جداً، فيما الأجزاء الأخرى من الجسم، المصورة

بوصفها الخادمة الأمينة للمشاريع، تصبح معبرة ومتغيرة المظهر. ويذكر المرء المشهد الذي يصور تيريز وهي تقبل القدمين الشاحبتين لآن ـ ماري الميتة في نهاية فيلم **ملائكة الخطيئة**، والأقدام العارية للرهبان الذين يسيرون في طابور على طول الرواق الحجري في المشهد الافتتاحي من **محاكمة جان دارك**. ويذكر المرء اليدين الكبيرتين الرشيقتين لفونتين، وهما منهمكتان على الدوام في فيلم **فرار محكوم بالإعدام**، ورقصة الأيدي النشالة الخفيفة في فيلم **النشال**.

من خلال «المشروع» ـ المناقض بالضبط «للمخيلة» ـ يتخطى المرء الجاذبية التي ترخي بثقلها على الذهن. حتّى فيلم **سيدات غابة بولونيا** الذي تبدو قصته لا بريسونية، فإنه يستند إلى هذا التناقض بين المشروع والجاذبية (أو الجمود). لهيلين مشروع، وهو الانتقام لنفسها من جان، ولكنها أيضاً لا تحرّك ساكناً، وذلك جراء العذاب والروح الانتقامية. وفقط في فيلم **محاكمة جان دارك**، وهو أكثر تلك القصص بريسونيةً، فإنه لا يتم استغلال هذا التناقض (وعلى حساب الفيلم). ليس لجان دارك مشروع، ولو أمكن القول إن لديها مشروعاً، وهو استشهادها، فإنما نحن فقط نعلم به؛ ولكننا لا نطلع على تطوره وتحقيقه. إنّها تبدو سلبية. ولو اكتفينا فقط بكون جان دارك لا تظهر لنا في وحدتها، وحيدة في زنزانتها، لقلنا إن آخر فيلم لبريسون يبدو لنا لاديالكتيكياً للغاية بالمقارنة مع أفلامه الأخرى.

6

لقد صرَّح جان كوكتو (كوكتو حول صناعة الفيلم، حديث من تسجيل أندريه فرينيو، 1951) بأن العقول والنفوس اليوم «تعيش بدون بناء داخلي، أي بدون نظام أخلاقي. لا علاقة لهذا النظام الأخلاقي

بالأخلاق، ولا بدّ أن يبادر كلّ منا إلى بنائه على أساس أنه أسلوب داخلي، لا وجود لأسلوب خارجي بدونه». يمكن القول بأن أفلام كوكتو تصور هذه الداخلية التي هي الأخلاق الحقة، وكذلك القول بالنسبة إلى أفلام بريسون، فكلاهما يعنى في أفلامه بتوصيف الأسلوب الروحاني. وهذا التشابه أقل وضوحاً لأن مفهوم كوكتو للأسلوب الروحاني يتجلى جمالياً في ما يبدو أن بريسون في ثلاثة من أفلامه على الأقل (**ملائكة الخطيئة**، **ويوميات كاهن في الأرياف**، **ومحاكمة جان دارك**) ملتزم بوجهة نظر دينية صريحة. ولكن الاختلاف ليس شاسعاً كما يبدو. كاثوليكية بريسون لغة للتعبير عن رؤية معينة للسلوك البشري، بدلاً من موقف «مصرَّح» عنه (من أجل تبيان الاختلاف، قارنوا بين الورع المباشر في فيلم **أزهار القديس فرانسيس** لروسيلليني، والمناظرة المعقدة حول الإيمان في فيلم **ليون موران كاهناً** لملفيل). والدليل على ذلك أن بريسون قادر على قول الشيء نفسه بدون الكاثوليكية، كما فعل في أفلامه الثلاثة الأخرى. في الواقع، إن أنجح أفلام بريسون - **فرار محكوم بالإعدام** - هو الذي يتجاوز الأسلوب الديني في طرح المشكلة مع وجود كاهن مرهف وذكي في الخلفية (أحد السجناء). وتوفر الدعوة الدينية إطاراً للأفكار حول الوقار والرزانة، والتبصر، والشهادة. ولكن المسائل الشديدة الدهرية مثل الجريمة، والانتقام من خيانة الحبيب، والسجن الانفرادي، تطرح الموضوعات نفسها.

في الحقيقة، بريسون أكثر شبهاً من كوكتو مما يبدو، ونقصد بذلك كوكتو الزاهد، وكوكتو وهو يتجرد من الحسية، وكوكتو فاقد الشِعر. والهدف الذي يسعى إليه هو نفسه، أي بناء صورة عن الأسلوب الروحاني. وغني عن القول إن إحساس كلّ منهما مختلف كلياً، فإحساس كوكتو مثال واضح عن الإحساس المِثلي الجنس

الذي يعتبر أحد التقاليد الأساسية في الفن الحديث: رومنسي وسريع الخاطر منجذب بوهنٍ إلى الجمال الجسدي إنما يزين نفسه على الدوام بالأناقة والتكلف. أما إحساس بريسون فمناهض للرومنسية ومهيب، ملتزم تفادي الملذات السهلة للجمال الجسدي والتكلف من أجل ملذة أكثر ديمومة وتثقيفية وصدقاً.

في سياق تطور هذا الإحساس، أصبحت الوسيلة السينمائية التي يعتمدها بريسون تتميز بالمزيد والمزيد من العفة. ويشدد فيلماه الأولان اللذان تولى تصويرهما فيليب أغوستيني على المؤثرات البصرية بطريقة لا تعتمدها أفلامه الأربعة الأخرى. والفيلم الأول لبريسون، **ملائكة الخطيئة**، أجمل تقليدياً من كلّ الأفلام التي تلته. وفي **سيدات غابة بولونيا** الذي يتسم بجمال أكثر صمتاً، ثمة تحرّكات عاطفية للكاميرا، مثل اللقطة التي تتبع هيلين وهي تنزل السلم للوصول في الوقت نفسه مع جان الذي ينزل بالمصعد. ثمة تقطيعات مذهلة، مثل ذلك التقطيع الذي ينتقل من هيلين الوحيدة في غرفتها، المستلقية على سريرها، وهي تقول: «سوف أنتقم»، إلى اللقطة الأولى لأنياس، وهي في مرقص ليلي مكتظ بالرواد، ترتدي ثوباً ضيقاً وجوارب شفافة وتعتمر قبعة عالية، وتؤدي رقصة مغرية. ويتوالى تناقض السواد والبياض بطريقة متعمدة جداً. في فيلم **ملائكة الخطيئة**، تتباين عتمة السجن مع بياض جدار الدير ورداء الراهبات. في **سيدات غابة بولونيا**، تبرز التناقضات في الملابس أكثر منها في الديكورات الداخلية. ترتدي هيلين دائماً أثواباً طويلة من المخمل الأسود في كلّ المناسبات. أما أنياس فترتدي ثلاثة أزياء: زي الرقص الأسود القصير الذي تظهر فيه على الشاشة للمرة الأولى، والمعطف الفاتح الذي ترتديه في معظم الفيلم، وثوب الزفاف الأبيض في النهاية. أما الأفلام الأربعة الأخيرة التي قام بتصويرها ل. هـ. بوريل

فهي أقل إبهاراً من الناحية البصرية، وأقل أناقة. والتصوير فيها شبه متوارٍ ذاتياً، ويتفادى التناقضات الحادة، مثل التناقضات بين الأبيض والأسود (يكاد يستحيل أن يتخيل المرء فيلماً لبريسون بالألوان). في فيلم **يوميات كاهن في الأرياف**، على سبيل المثال، لا يدرك المشاهد بشكل خاص سواد رداء الكاهن، وبالكاد يلاحظ القميص الملطَّخ بالدماء والسروال القذر اللذين يرتديهما فونتين طوال فيلم **فرار محكوم بالإعدام**، أو البدلات السمراء الفاتحة التي يرتديها ميشال في فيلم **النشال**. فالملابس والديكورات الداخلية حيادية، غير واضحة، ووظيفية قدر المستطاع.

إلى جانب رفض المؤثرات البصرية، تتخلى أفلام بريسون اللاحقة كذلك عن «الجمال»، فلا أحد من ممثليه غير المحترفين جميل بمعنى الهيئة الخارجية. إن الإحساس الأول الذي يتكون لدى المشاهد حين يراهم هو مدى قبح هؤلاء الممثلين: كلود ليدو (الكاهن في **يوميات كاهن في الأرياف**)، وفرانسوا لوتيرييه (فونتين في **فرار محكوم بالإعدام**)، ومارتان لاسال (ميشال في **النشال**)، وفلورانس كاريز (جان في **محاكمة جان دارك**). ثمّ، في لحظة ما، يبدأ المشاهد يرى أن وجوههم تتميز بجمال أخاذ. وهذا التحول عميق جداً، ويبعث على الرضا مع فرانسوا لوتيرييه في دور فونتين. وهنا يكمن فرق بارز بين أفلام كوكتو وأفلام بريسون، وهو فرق يشير إلى الموقع الخاص الذي يحتله فيلم **سيدات غابة بولونيا** في أعمال بريسون. إن هذا الفيلم (كتب كوكتو حواره) أكثر ما يشبه أسلوب كوكتو، فهيلين الشيطانية بثوبها الأسود، وتؤدي دورها ماريا كازاريس، تنسجم بصرياً وانفعالياً مع أدائها الفذ في فيلم **أورفيوس** لكوكتو (1950). إن مثل هذه الشخصية الحادة الملامح، الشخصية ذات «الدافع» الذي يبقى ثابتاً طوال القصة، مختلفة جداً عن معالجة

الشخصية التي تميز أسلوب بريسون في **يوميات كاهن في الأرياف**، **وفرار محكوم بالإعدام**، **والنشال.** في مجرى كلّ من هذه الأفلام الثلاثة، ثمة أمر يتكشف يصعب الإحساس به: وجه يبدو للوهلة الأولى قبيحاً، ثمّ يتكشف عن جماله، شخصية تبدو للوهلة الأولى غامضة معتمة ثمّ تصبح شفافة على نحو غريب وغير مفهوم. ولكن لا الشخصية ولا الجمال يتكشفان في أفلام كوكتو، وكذلك في **سيدات غابة بولونيا.** إنّهما في الفيلم لمجرد أن يصار إلى تقبل وجودهما وأن يتحولا إلى دراما.

وفي حين ينزع الأسلوب الروحاني لأبطال كوكتو (ويجسدهم عادة الممثل جان ماريه) نحو النرجسية، يتميز الأسلوب الروحاني لأبطال بريسون بأنه نوع آخر من وعي غير الذات (ومن هذا المنطلق، يبرز دور المشروع في أفلام بريسون: إنّه يستوعب الطاقات التي كانت لتهدر على الذات بطريقة أخرى، ويمحو الشخصية، بمعنى الشخصية، أي ما هو مميز في كلّ كائن بشري، الحدود التي نحن محتجزون فيها). ووعي الذات هو «الجاذبية» التي تثقل الروح، وتجاوز وعي الذات هو «النعمة» أو الخفة الروحية. الذروة في أفلام كوكتو حركة شهوانية، وقوع إما في الغرام (**أورفيوس**) أو الموت (**النسر ذو الرأسين**، **العودة الأبدية**)، أو ارتقاء (**الجميلة والوحش**). وباستثناء **سيدات غابة بولونيا** (بمشهده الختامي الساحر، الملتقط من أعلى، لجان منحنياً على أنياس الراقدة على الأرض مثل طائر أبيض كبير)، فإن نهاية أفلام بريسون لا شهوانية ومتحفظة.

وفيما يعتبر فن كوكتو منجذباً انجذاباً لا يقاوم إلى منطق الأحلام، وإلى حقيقة الإبداع بدلاً من حقيقة «الحياة الواقعية»، يبتعد فن بريسون، على نحو متزايد، عن القصة وينزع نحو الفيلم الوثائقي. وتعتبر **يوميات كاهن في الأرياف** قصة خيالية، مقتبسة عن

الرواية الرائعة التي تحمل العنوان نفسه لجورج برنانوس. ولكن تقنية اليوميات تتيح لبريسون أن يسرد القصة بأسلوب شبه وثائقي. يستهل الفيلم بلقطة تظهر فيها مفكرة، ويد تكتب على صفحاتها، ويتبع ذلك صوت مسجل يقرأ ما هو مكتوب. وينتهي الفيلم برسالة من أحد الأصدقاء إلى راعي أبرشية تورسي يروي فيها موت الكاهن ـ نسمع الكلمات فيما يحتل الشاشة بأكملها خيال صليب. قبل أن يبدأ فيلم **فرار محكوم بالإعدام**، نقرأ على الشاشة هذه الكلمات: «هذه القصة جرت حقاً، وقد عرضتها بدون تزويق» ثمّ، «ليون، 1943» (لقد حرص بريسون على مراجعة قصة فونتين الأصلية طوال الفترة التي استغرقها إخراج الفيلم، وذلك للتحقق من صحته). وقصة فيلم **النشال**، وهي بدورها خيالية، مسرودة ـ في جزء منها ـ على شكل يوميات. وقد عاد بريسون لاعتماد الوثائقي في **محاكمة جان دارك**، وهذه المرة بصرامة شديدة، فحتى الموسيقى التي ساعدت على تحديد النبرة في الأفلام السابقة، أغفلت في هذا الفيلم. ومما ينتزع الإعجاب بشكل خاص اللجوء إلى قداس موزارت بمقام سي الخفيض في فيلم **فرار محكوم بالإعدام**، وإلى ألحان لوللي في فيلم **النشال**، ولكن كلّ ما يبقى من الموسيقى في فيلم **محاكمة جان دارك** هو إيقاع الطبل في بداية الفيلم.

يتجلى مسعى بريسون في تشديده على عدم خضوع ما يعرضه للجدل. لا شيء وليد الصدفة؛ لا وجود لبدائل، لا فانتازيا؛ كلّ شيء عنيد لا يرحم. ولا بدّ من إهمال كلّ ما هو ليس ضرورياً، وكل ما هو من قبيل النادرة أو الزخرفة فقط. خلافاً لكوكتو، يتمنى بريسون أن يخفض تدريجياً الموارد الدرامية والبصرية في السينما بدلاً من توسيعها (وفي ذلك، يذكر بريسون مرة أخرى بالمخرج أوزو الذي تخلى، خلال ثلاثين عاماً من صناعة الأفلام، عن الكاميرا

المتحركة، وعن تبهيت المشهد، وجعل الصورة أو الصوت يتضاءلان). لا ريب أن بريسون، في آخر أفلامه وأكثرها تقشفاً، قد أهمل جانباً الكثير على ما يبدو، وأفرط في تشذيب مفهومه. ولكن مثل هذا المفهوم الطموح لا يمكن إلا أن يشوبه التطرف، و «إخفاقات» بريسون تتمتع بقيمة تفوق نجاحات معظم المخرجين. يرى بريسون أن الفن هو اكتشاف ما هو ضروري، ولا شيء آخر. وتكمن قوة الأفلام الستة التي أخرجها في أن طهارته وتكلفه ليسا مجرد تأكيد على موارد السينما بقدر ما إن الكثير من الرسم الحديث هو مجرد تعليق بالدرجة الأولى بالرسم حول الرسم. إنّها في الوقت نفسه فكرة عن الحياة، عما دعاه كوكتو «الأسلوب الداخلي»، عن أكثر الأساليب رصانة في أن يكون المرء إنساناً.

[1964]

أن تعيش حياتها لجان لوك غودار(*)

توطئة: يستدعي فيلم **أن تعيش حياتها** معالجة نظرية بالأحرى؛ لأنه بالغ التعقيد فكرياً وجمالياً. تدور أفلام غودار حول الأفكار، بأفضل المعاني وأكثرها نقاء ومتعة عقلية، والتي يمكن لأثر فني أن يكون فيها «حول» الأفكار. لقد اكتشفت، أثناء كتابة هذه الملاحظات، أن المخرج صرَّح، في مقابلة لأسبوعية **إكسبرس** الباريسية بتاريخ 27 تموز/ يوليو 1961 ما يلي: «تتناول أفلامي الثلاثة في العمق الموضوع عينه. أتناول فرداً لديه فكرة، ويحاول أن يمضي بفكرته حتّى النهاية». لقد صرَّح غودار بهذا الرأي بعد أن أخرج، إلى جانب عدد من الأفلام القصيرة، فيلم **أنفاس لاهثة** (1959) مع جين سيبرغ وجان بول بلموندو، و**الجندي الصغير** (1960) مع ميشال سوبور وأنا كارينا، و**المرأة هي المرأة** (1961) مع أنا كارينا وجان بول بلموندو وجان كلود بريالي. كم ينطبق ذلك على فيلم **أن تعيش حياتها**، وهو الفيلم الرابع الذي أخرجه عام 1962؟ هذا ما سعيتُ لإثباته في هذا المقال.

(*) Jean Luc Godard (1930 ـ): مخرج سينمائي فرنسي رائد «الموجة الجديدة» في السينما الفرنسية، قام بمساءلة المعايير الأيديولوجية والجمالية لاستكشاف علاقات جديدة بين المشاهد والفيلم.

ملاحظة: إن غودار الذي ولد في باريس عام 1930 أنجز حتّى الساعة عشرة أفلام، فبعد الأفلام الأربعة المذكورة أعلاه، أخرج فيلم **الدرك** (1962 ـ 1963) مع مارينو مازي والبير جورروس، وفيلم **الاحتقار** (1963) مع بريجيت باردو وجاك بالانس وفريتز لانغ، وفيلم **الهامشيون** (1964) مع أنا كارينا وسامي فراي وكلود براسور، وفيلم **امرأة متزوجة** (1964) مع ماشا ميريل وبرنار نويل، وفيلم **الفافيل** (1965) مع أنا كارينا وإدي كونستانتين وأكيم تاميروف، وفيلم **بييرو المجنون** مع أنا كارينا وجان بول بلموندو. وقد عرضت ستة من أفلامه في الولايات المتحدة: الأول، وقد حمل عنوان *Breathless* في أمريكا، بات مكرساً كأحد كلاسيكيات الفن، والثامن، **امرأة متزوجة**، تلقى استقبالاً متفاوتاً، ولكن أفلامه الأخرى التي عرضت تحت العناوين التالية: *A Woman is a Woman*، *My Life to Live*، *Contempt* و*Band of Outsiders* باءت بالفشل على صعيد النقاد وشباك التذاكر. وقد باتت ألمعية فيلم **أنفاس لاهثة** معروفة حالياً للجميع، وسوف أشرح دواعي إعجابي بفيلم **أن تعيش حياتها**. وفيما لا أدعي أن كلّ أعمال غودار الأخرى تتميز بالقدر نفسه من التفوق، أرى أنه لا يوجد فيلم لهذا المخرج لا يضم مقاطع لافتة وعالية الجودة. ويبدو لي أن التبلد الذي أظهره نقاد رصينون في الولايات المتحدة أمام مميزات فيلم **الاحتقار**، وهو فيلم يظل طموحاً ومتميزاً بشكل استثنائي رغم العيوب العميقة التي تشوبه، موقف يبعث على الأسى.

1

كتب جان كوكتو في يومياته: «لا تزال السينما شكلاً من أشكال الفن التصويري، فأنا أكتب بالأفلام، بفضل توسطها، وأضمن لأيديولوجيتي الخاصة قوة في الواقع الفعلي، وأظهر ما يقوله

الآخرون، ففي فيلم **أورفيوس** على سبيل المثال، أنا لا أسرد المرور عبر المرايا(*) بل أبينه، وبطريقة ما، أقيم عليه الدليل. ليست الوسائل التي ألجأ إليها هي المهمة في حال قامت شخصياتي بأداء ما أطلب منها أداءه، علانية. إن أعظم قوة يتمتع بها الفيلم أن يكون غير قابل للمنازعة بالنظر إلى الأحداث التي يحددها والتي تجري أمام أنظارنا. من الطبيعي أن يقوم الشاهد على الحدث بتحويله لاستعماله الخاص، وتحريفه، وأن يدلي بشهادته حوله بصورة غير دقيقة. ولكن الحدث جرى، وسوف يجري بقدر ما تعيد الآلة إحياءه. أنّه يصارع الشهادات المغلوطة وتقارير الشرطة الخاطئة».

2

يمكن التعاطي مع الفن بأكمله على أنه نمط برهان، وتأكيد على الدقة بذهنية الاحتدام الأقصى. يمكن اعتبار أي عمل فني محاولة لأن يكون غير قابل للمنازعة من حيث الأحداث التي يجسدها.

3

يختلف البرهان عن التحليل، فالبرهان يفيد بأن شيئاً قد حدث، والتحليل يبين لماذا حدث. البرهان نمط من المحاجة مكتمل من ناحية التعريف؛ ولكن ثمن اكتماله أن البرهان شكلي على الدوام.

(*) فيلم **أورفيوس** لجان كوكتو نسخة حديثة عن أسطورة أورفيوس الإغريقية، وأورفيوس شاعر يصبح مهووساً بالموت الذي يتخذ شكل أميرة، فيتبادلان العشق، ثمّ تقتل زوجة أورفيوس على يدّ رجال الأميرة، فيذهب الشاعر وراءها إلى العالم السفلي. طوال الفيلم، يلجأ كوكتو إلى مؤثرات خاصة بسيطة ولقطات تظهر شخصياته تعبر إلى عالم الموت ثمّ تعود إلى عالم الحياة، فتفعل ذلك بالمرور عبر مرايا.

وحده المتضمن أصلاً في البداية يُبرهن في النهاية. أما في التحليل فثمة على الدوام زوايا أخرى من الفهم، وأحوال جديدة من السببية. التحليل قائم بذاته. إنّه نمط من المحاجة غير مكتمل أبداً من حيث التعريف. إنّه لا ينتهي بالمعنى الحقيقي للكلمة.

إن المدى الذي يشار من خلاله إلى عمل فني ما بوصفه نمطاً برهانياً مسألة نسبية بالطبع. لا ريب أن بعض الأعمال الفنية ينزع نحو المزيد من البرهان، ويستند إلى اعتبارات الشكل أكثر من غيرها. إلا أنه لا بدّ لي من القول إن الفن برمته ينزع نحو الشكلية، نحو اكتمال يجب أن يكون شكلياً بدلاً من أن يكون جوهرياً، نحو نهايات تستعرض الرشاقة والتصميم، ولا تقنع إلا ثانوياً من حيث الدوافع النفسية أو القوى الاجتماعية. (فلنتذكر على سبيل المثال النهايات المعقولة بالكاد إنما المرضية للغاية في معظم مسرحيات شكسبير، لا سيما الكوميدية منها). في مجال الفن العظيم، الشكل ـ أو، كما أدعوه في هذا المقام، الرغبة بالبرهان بدلاً من الرغبة بالتحليل ـ هو الذي يسود في نهاية الأمر، فالشكل هو الذي يسمح للمرء بإنهاء العمل.

4

الفن المعني بالبرهان شكلي من ناحيتين، فموضوعه هو الشكل: شكل الأحداث (فوق المادة وما بعدها) وأشكال الوعي (فوق المادة وما بعدها). ووسائله شكلية، أي أنها تتضمن عنصراً تصميمياً جلياً (التناظر، التكرار، التعاكس، التضاعف. . .الخ). ويصح ذلك حتّى حين يكون العمل مثقلاً «بالمضمون» بحيث يصرخ عملياً بأنه تعليمي، على غرار **الكوميديا الإلهية** لدانتي.

5

تنزع أفلام غودار بشكل خاص نحو البرهان بدلاً من التحليل، ففيلم **أن تعيش حياتها** عرض وبرهنة. إنّه يبين بأن شيئاً ما قد حدث، وليس لماذا حدث. إنّه يعرض حتمية الحدث.

لهذا السبب، ورغم المظاهر، تعتبر أفلام غودار خالية جذرياً من الأحداث. إن الفن المعني بالموضوعات الاجتماعية والأحداث المحلية لا يستطيع أن يُظهر ببساطة أبداً بأن شيئاً ما موجود. عليه أن يحدد كيف هو موجود، وعليه أن يبين لماذا هو موجود. ولكن بيت القصيد في فيلم **أن تعيش حياتها** أنه لا يشرح شيئاً. إنّه يرفض السببية (على هذا النحو، التسلسل السببي العادي للسرد ينصرم في فيلم غودار بسبب التفكيك الشديد الاعتباطية للقصة إلى اثني عشر فصلاً، وهي فصول متصلة تسلسلياً عوضاً عن سببياً). لا يدور فيلم **أن تعيش حياتها** بالتأكيد «حول» الدعارة، بقدر ما لا يدور فيلم **الجندي الصغير** «حول» الحرب الجزائرية. كما أنَّ غودار لا يقدم لنا في فيلم **أن تعيش حياتها** أي تبرير من أي نوع عادي متعارف عليه، لما قاد بنانا، الشخصية الرئيسيّة، إلى أن تصبح مومساً. ألأنها لم تستطع اقتراض ألفي فرنك لدفع إيجارها المستحق من زوجها السابق أو من أحد زملائها الموظفين في متجر الأسطوانات الذي تعمل فيه ولم يسمح لها بدخول شقتها؟ بالكاد هذا هو السبب. وعلى الأقل، فإنه ليس السبب الوحيد. ولكننا بالكاد نعرف المزيد. فَكُلّ ما يظهره لنا غودار أنها أصبحت مومساً. ومرة أخرى، لا يظهر لنا غودار لماذا «يبيع» راوول، قواد نانا، في نهاية الفيلم، البطلة، أو ماذا جرى بينهما، أو ما يكمن وراء المعركة النهائية بالمسدسات في الشارع والتي تقتل فيها نانا. لا يظهر لنا إلا أنها قد بيعت، وأنها ماتت. أنّه لا يحلل بل يبرهن.

6

يلجأ غودار إلى وسيلتين للبرهنة في فيلم **أن تعيش حياتها**. إنّه يقدم لنا مجموعة من الصور التي توضح ما يريد أن يبرهنه، وسلسلة من «النصوص» التي تشرح ذلك. وبالإبقاء على هذين العنصرين منفصلين، يستعمل فيلم غودار وسيلة عرض جديدة كلّ الجدَّة.

7

تشبه نية غودار نية كوكتو، ولكن غودار يميز الصعاب فيما لا يرى كوكتو أياً منها. إن ما أراد كوكتو أن يبينه، وأن يكون غير قابل للمنازعة بالإشارة إليه، هو السحر، أي الأمور الشبيهة بواقع الانبهار، الإمكانية الدائمة للتحول (المرور عبر المرايا. . .إلخ). أما ما يرغب غودار بتبيانه فنقيض ذلك، أي ما هو مضاد للسحر، وبنية التبصر. ولهذا السبب، اعتمد كوكتو تقنيات تربط بين الأحداث بواسطة تشابه الصور لتشكيل كلٍّ حسي شامل. لا يبذل غودار أي جهد لاستغلال الجمال بهذا المعنى. إنه يعتمد تقنيات تجزىء وتفكك وتستلب وتحطم مثل المونتاج المتقطع الشهير (اللقطات المفاجئة وما شاكلها) في فيلم **أنفاس لاهثة**، أو مثل تقسيم فيلم **أن تعيش حياتها** إلى اثنتي عشرة لوحة مع عناوين طويلة مثل عناوين الفصول في بداية كلّ لوحة، تخبرنا بهذا القدر أو ذاك ما سوف يجري.

وإيقاع فيلم **أن تعيش حياتها** هو من نمط توقف ـ انطلاق (وهذا أيضاً هو إيقاع فيلم **الاحتقار**، إنّما بأسلوب آخر). على هذا النحو، ينقسم **أن تعيش حياتها** إلى لوحات منفصلة. وعلى هذا النحو كذلك، التوقف والاستئناف المتكرران للموسيقى في مشهد الدين؛ والتقديم المفاجئ لوجه نانا، أولاً جانبه الأيسر، ثمّ الوجه الكامل

(بدون انتقال)، ثمّ جانبه الأيمن (مرة أخرى بدون انتقال). ولكن، بالدرجة الأولى، هناك فصل بين الكلمة والصورة يتجلى خلال الفيلم بأكمله، متيحاً تراكمات منفصلة تماماً في حدة الفكرة والشعور على حدّ سواء.

8

على مرّ تاريخ السينما، عملت الكلمة والصورة في انسجام. في الفيلم الصامت، تتعاقب الكلمة ـ الظاهرة على شكل عناوين ـ مع سلسلة الصور المترابطة بِكُلّ معنى الكلمة. ومع حلول الأفلام الناطقة، أصبحت الصورة والكلمة متزامنتين بدلاً من متعاقبتين. وفيما كانت الكلمة في الأفلام الصامتة إما تعليقاً على الأحداث أو حواراً بين المشاركين في الأحداث، أصبحت الكلمة في الأفلام الناطقة (باستثناء الوثائقية) حواراً بشكل شبه حصري، وراجح بالتأكيد.

يستعيد غودار الفصل بين الكلمة والصورة الذي يميز الفيلم الصامت إنما على مستوى جديد. يتألف فيلم **أن تعيش حياتها** بوضوح من نوعين منفصلين من المواد هما المرئي والمسموع. ولكن غودار يتميز بحذاقته الفائقة بل بهزله في التمييز بين هاتين المادتين. وأحد أشكال هذا التمييز هو الوثائقي التلفزيوني أو أسلوب سينما الحقيقة في اللوحة الثامنة. فبينما يُصطحب المشاهد أولاً في جولة بالسيارة عبر شوارع باريس، ثمّ يرى هذا المشاهد، في مونتاج سريع، لقطات لحوالي عشرة زبائن، يسمع صوتاً جافاً ومسطحاً يفصّل سريعاً الروتين والمخاطر والمشقة المروعة لمهنة المومس. ويتجلى الشكل الآخر في اللوحة الثانية عشرة حيث التفاهات البهيجة التي تتبادلها نانا مع عشيقها الشاب تعرض على الشاشة على شكل عناوين. ولكن كلام الحب لا يسمع على الإطلاق.

9

على هذا النحو، لا بدّ من اعتبار **أن تعيش حياتها** امتداداً لنوع سينمائي خاص هو الفيلم المسرود. وثمة شكلان معروفان لهذا النوع يقدمان لنا الصور بالإضافة إلى النصّ. في الشكل الأول، هناك صوت مجهول، الكاتب، إذا جاز التعبير، يسرد الفيلم. في الشكل الثاني، نسمع المونولوج الداخلي للشخصية الرئيسيّة، وهي تسرد الأحداث فيما نشاهدها تحصل لها.

وهناك نموذجان عن النوع الأول يقدمان صوتاً تعليقياً مجهولاً يشرف على الأحداث هما فيلم **السنة الماضية في مارينباد** لآلان ريني وفيلم **الأولاد الرهيبون** لملفيل. والنموذج عن النوع الثاني الذي يقدم مناجاة داخلية للشخصية الرئيسيّة هو فيلم **تيريز ديسكيرو** لفرانجو. وعلى الأرجح، فإن أعظم مثالين عن النوع الثاني الذي يتلو فيه البطل الأحداث بكاملها هما **يوميات كاهن في الأرياف** و**هروب محكوم بالإعدام** لبريسون.

لجأ غودار إلى التقنية التي بلغ بها بريسون حدّ الكمال في فيلمه الثاني، **الجندي الصغير** الذي أخرجه عام 1960 في جنيف مع أنه لم يعرض حتّى كانون الثاني/ يناير 1963 (لأن الرقابة الفرنسية منعت عرضه طوال ثلاث سنوات). والفيلم عبارة عن سلسلة من خواطر البطل، برونو فورستييه، وهو رجل منخرط في منظمة إرهابية يمينية يكلف باغتيال عميل سويسري لجبهة التحرير الوطنية. مع بداية الفيلم، يسمع المشاهد صوت فورستييه يقول: «لقد ولى زمن الفعل. لقد تقدّمت في السن، وأزف زمن التفكير». وبرونو مُصوِّر، يصرح قائلاً: «تصوير الوجه هو تصوير الروح التي وراء الوجه. التصوير هو الحقيقة. والسينما هي الحقيقة 24 مرة في الثانية». هذا المقطع الرئيسي في فيلم **الجندي الصغير** الذي يتأمل فيه برونو في العلاقة

بين الصورة والحقيقة، يستبق تأملاً معقداً حول العلاقة بين اللغة والحقيقة في فيلم **أن تعيش حياتها**.

بما أن القصة نفسها في الجندي الصغير، أي الروابط الوقائعية بين الشخصيات، تتجسد أكثر ما تتجسد من خلال مناجاة فورستييه، فإن كاميرا غودار تتحرَّر وتصبح أداة تأمل لبعض جوانب الأحداث وللشخصيات. تدرس الكاميرا بعض «الأحداث» الهادئة ـ وجه كارينا، واجهة المبنى، اجتياز المدينة بالسيارة ـ بشكل يعزل نوعاً ما الأحداث العنيفة. وتبدو الصورة اعتباطية أحياناً، معبرة عن نوع من الحياد العاطفي؛ وفي أحيان أخرى، تشير إلى تورط حاد كما لو أن غودار يسمع ثمّ ينظر إلى ما يسمعه.

في فيلم **أن تعيش حياتها**، يرفع غودار هذه التقنية القائمة على السماع أولاً، ثمّ الرؤية، إلى مستويات جديدة من التعقيد، فلا وجود لوجهة نظر موحّدة، فإما صوت الشخصية الرئيسيّة (كما في **الجندي الصغير**) وإما راوٍ أشبه بالإله، إنّما هناك مجموعة من الوثائق (نصوص، مقاطع سردية، اقتباسات، مقتطفات، مؤثرات خاصة) تتميز بتنوع وصفها(*). إنّها كلمات بالدرجة الأولى، ولكنها قد تكون كذلك أصواتاً بلا كلمات، أو حتّى صوراً بلا كلمات.

10

إن العناصر الأساسية لتقنية غودار حاضرة في مشهد المقدمة الافتتاحي وفي اللوحة الأولى. تبدأ المقدمة على الجانب الأيسر من وجه نانا الذي يكاد يبدو مثل الظل لشدة قتامته (عنوان الفيلم هو **أن**

(*) يعتبر فيلم **أن تعيش حياتها** أكثر أفلام غودار برشتيةً، وقد أخرجه غودار بعيد صدور عدد من مجلة **دفاتر السينما** مخصص لبرشت ونظريته عن «المسرح الملحمي».

تعيش حياتها: فيلم من 12 لوحة). وفيما تتوالى المقدمة، يظهر وجه نانا كاملاً، ومن ثمّ من الجانب الأيمن الذي بقي غارقاً في ظلّ كثيف. بين الحين والآخر، تطرف المرأة بعينيها أو تعدل وضعية رأسها تعديلاً طفيفاً (كما لو أنه من غير المريح البقاء بلا حراك طويلاً)، أو تبلل شفتيها. نانا تتوضع، وهناك من يراها.

ثمّ تستعرض أمامنا العناوين الأولى: «اللوحة الأولى: نانا وبول. تساور نانا الرغبة بالاستسلام». ثمّ تظهر الصور، لكن التشديد هو على ما نسمعه. يستهل الفيلم وسط حديث بين نانا ورجل. إنّهما يجلسان على منصة مقهى، ويوليان ظهريهما إلى الكاميرا. إلى جانب حديثهما، نسمع الجلبة التي يحدثها الساقي، ونتفاً من أصوات الزبائن الآخرين. وفيما يتحادثان، ووجهاهما غير ظاهرين في الكاميرا، نعلم أن الرجل (بول) هو زوج نانا، وأن لديهما طفلاً، وأن المرأة قد هجرت مؤخراً زوجها وطفلها لتحاول أن تصبح ممثلة. في هذا الاجتماع العام المقتضب (لا يتضح أبداً من بادر به)، يبدو بول متصلباً وعدائياً، ولكنه يريدها أن تعود إليه؛ وتشعر نانا بالضغط واليأس والاعتراض بسببه. بعد كلمات متعبة ومريرة، تقول نانا لبول: «كلّما تكلّمت، تفرّغ كلامك من معناه». طوال المدّة التي يستغرقها هذا المشهد الافتتاحي، يحرم غودار المشاهد بصورة منتظمة، فلا وجود لتقطيع متداخل، ولا يسمح للمشاهد أن يرى وينخرط في المشهد. لا يسمح له إلا بالاستماع.

لا نرى نانا وبول إلا بعد أن يضعا حداً لحديثهما العقيم، فيتركان المنصة، ويلعبان بآلة الفليبرز. وحتّى في هذه الحالة، يكون التشديد على السمع. وفيما يواصل الاثنان الكلام، نظل نرى نانا وبول من الخلف بشكل أساسي. يكفّ بول عن الشكوى والمرارة. يحكي لنانا موضوع الإنشاء الطريف الذي تلقاه والده المدرس من

إحدى تلميذاته حول الدجاجة، فقد كتبت التلميذة الصغيرة ما يلي: «للدجاجة باطن وظاهر. انزعوا الظاهر وسوف تجدون الباطن. انزعوا الباطن وسوف تجدون الروح». بهذه الكلمات، تتلاشى الصورة وتنتهي اللوحة.

11

إن قصة الدجاجة هي الأولى من بين «نصوص» عديدة في الفيلم التي تشير إلى ما يريد غودار أن يقوله. وقصة الدجاجة هي بالطبع قصة نانا. (ثمة تلاعب على الكلمات بالفرنسية، فكلمة Poule (أو دجاجة) بالفرنسية تشبه كلمة Chick بالأمريكية ـ وهما تعنيان الفتاة ـ إنما تكتسب دلالة أشد وقعاً)(*). في فيلم **أن تعيش حياتها**، نشهد تعري نانا. يستهل الفيلم بنانا وقد تخلت عن مظهرها الخارجي، أي هويتها القديمة. وهويتها الجديدة، في غضون لوحات قليلة، هي أن تصبح مومساً. ولكن غودار لا يهتم بالدراسة النفسية أو الاجتماعية للدعارة. إنّه يتناول الدعارة بصفتها أكثر الاستعارات جذرية للفصل بين عناصر حياة بوصفها أرضية اختبار، وبوصفها اختباراً قاسياً لدراسة ما هو أساسي وما هو زائد في حياة.

12

يمكن اعتبار فيلم **أن تعيش حياتها** بكامله نصاً. إنّه نصّ، ودراسة في التبصر. إنّه يدور حول الرصانة.

وهو «يستعمل» النصوص (بالمعنى الحرفي للكلمة)، في كافة لوحاته الاثنتي عشرة إلا لوحتين: موضوع الإنشاء الذي كتبته التلميذة

(*) تعني كلمة Poule بالعامية الفرنسية: عشيقة أو امرأة لعوب.

الصغيرة حول الدجاجة كما يرويه بول في اللوحة الأولى، والمقطع من قصة في مجلة فضائحية كما تتلوه البائعة في اللوحة الثانية («أنت تضخمين أهمية المنطق»)، المشهد من فيلم **جان دارك** لدراير الذي تشاهده نانا في اللوحة الثالثة، قصة سرقة ألف فرنك التي تحكيها نانا لمفتش الشرطة في اللوحة الرابعة. (نعلم أن اسمها الكامل هو نانا كلاين وأنها مولودة عام 1940). قصة إيفيت ـ كيف هجرها ريمون قبل سنتين ـ وخطاب نانا جواباً عليها («أنا المسؤولة») في اللوحة السادسة، طلب العمل الذي تكتبه نانا للقيّمة على أحد بيوت الدعارة في اللوحة السابعة، السرد الوثائقي لحياة مومس وروتينها في اللوحة الثامنة، أسطوانة الموسيقى الراقصة في اللوحة التاسعة، الحديث مع الفيلسوف في اللوحة الحادية عشرة، المقتطف من قصة لإدغار آلان بو («البورتريه البيضاوي»)، كما يتلوها بصوت مسموع لويجي في اللوحة الثانية عشرة.

13

أكثر النصوص تعقيداً من الناحية الفكرية في الفيلم هو الحديث في اللوحة الحادية عشرة بين نانا والفيلسوف (يؤدي الدور الفيلسوف بريس باران) في أحد المقاهي. إنّهما يتناقشان في طبيعة اللغة. تسأل نانا لماذا لا يستطيع المرء أن يعيش بدون كلمات؛ ويشرح باران أن ذلك يعزى إلى أن الكلام يساوي التفكير، وأن التفكير يساوي الكلام، وأن لا حياة بدون تفكير. إنّها ليست مسألة الكلام أو عدم الكلام، بل مسألة إجادة الكلام، فإجادة الكلام تتطلب انضباطاً زهدياً (*une ascèse*)، وانفصالاً. وعلى المرء أن يفهم من جهة أولى، أن لا طريقاً مباشرة نحو الحقيقة، فالمرء يحتاج إلى الخطأ.

في بداية الحديث، يحكي باران قصة بورتوس، إحدى

شخصيات الكسندر دوما، رجل الفعل الذي أردته قتيلاً المرة الأولى التي أعمل فيها تفكيره (فإذ كان بورتوس فاراً من عبوة ديناميت قد زرعها، تساءل فجأة كيف يمشي الإنسان، وكيف يضع قدماً أمام الأخرى. وعندها توقف، وانفجرت العبوة، فلقي مصرعه). هذه القصة هي بدورها، بمعنى من المعاني، عن نانا، مثل قصة الدجاجة. وخلال سرد القصة والمقتطف من قصة إدغار آلان بو التي تروى في اللوحة التالية (والأخيرة)، نتهيأ ـ شكلياً، لا حقيقة ـ لموت نانا.

14

يقتبس غودار شعاره لهذا الفيلم ـ الدراسة عن الحرية والمسؤولية من مونتاين(*): «أعِر نفسك للآخرين، وامنح نفسك لنفسك». إن حياة المومس هي بالطبع أكثر الاستعارات جذرية عن فعل إعارة المرء نفسه للآخرين. ولكن لو سألنا كيف أظهر لنا غودار احتفاظ نانا بنفسها لنفسها، فالجواب هو أنه لم يظهر لنا ذلك، فنحن لا نعلم دوافع نانا إلا عن مسافة، بالاستنتاج. ويتحاشى الفيلم كلّ دراسة نفسية، فلا يتحرى حالة المشاعر أو الكرب الداخلي.

تعلم نانا أنها حرة، وهذا ما يقوله لنا غودار. ولكن هذه الحرية تفتقر إلى الداخل النفسي. ليست الحرية شيئاً داخلياً ونفسياً إنما هي أشبه بالجمال الجسدي. إنّها تعني أن يكون المرء ما هو ومن هو عليه. في اللوحة الأولى، تقول نانا لبول: «أريد أن أموت». في اللوحة الثانية، نشاهدها تسعى يائسة لاقتراض المال، وتخفق في شقّ

(*) يستلهم هذا الفيلم **خواطر** مونتاين، وبودلير، وزولا، وإدغار آلان بو، وسينما بريسون ورينوار ودراير.

طريقها متجاوزة البواب للدخول إلى شقتها. في اللوحة الثالثة، نشاهدها تبكي في صالة السينما على جان دارك. في اللوحة الرابعة، بمخفر الشرطة، تبكي ثانية وهي تحكي الحادثة المذلة لسرقة الألف فرنك. تقول: «أتمنى لو أكون شخصاً آخر» ولكن نانا في اللوحة الخامسة («في الشارع. الزبون الأول») تصبح ما هي عليه. لقد سلكت الطريق المؤدية إلى ترسيخ كيانها وموتها. لا نرى نانا قادرة على ترسيخ كيانها إلا بصفتها مومساً. هذا هو معنى الكلام الذي تقوله نانا إلى إيفيت، زميلتها المومس في اللوحة السادسة التي تعلن فيها بسكينة: «أنا مسؤولة. أدير رأسي، أنا مسؤولة. أرفع يدي، أنا مسؤولة».

الحرية تعني المسؤولية. يكون المرء حراً، وبالتالي مسؤولاً، حين يدرك أن الأمور كما هي. على هذا النحو، تختتم نانا كلامها إلى إيفيت بما يلي: «الطبق هو الطبق. الرجل هو الرجل. الحياة هي.. الحياة».

15

العقيدة الروحانية الجوهرية التي يجسدها فيلم **أن تعيش حياتها** أنه ليس للحرية باطن نفسي، وأن الروح شيء لا يتم العثور عليه عند تعرية «باطن» الشخص بل بعدها.

يفطن المرء إلى أن غودار مدرك تماماً للاختلاف بين مفهومه «للروح» والمفهوم المسيحي لها. ويتأكد هذا الاختلاف تحديداً بواسطة الاقتباس من فيلم **جان دارك** لدراير؛ فالمشهد الذي نراه هو ذاك الذي يأتي فيه الكاهن الشاب (ويؤدي الدور أنطونان أرتو) ليخبر جان دارك (الآنسة فالكونيتي) بأنها ستعدم حرقاً على خازوق. وتطمئن جان دارك الكاهن المضطرب بأن الشهادة هي حقاً خلاصها.

وفيما ينأى اختيار اقتباس من أحد الأفلام بتفاعلنا العاطفي مع هذه الأفكار والمشاعر، ليست الإشارة إلى الشهادة ساخرة في هذا السياق، فالدعارة، كما يتيح لنا فيلم **أن تعيش حياتها** أن نراها، تتسم كلياً بسمة المحنة. «المتعة ليست كلها مرحاً» كما يعلن عنوان اللوحة العاشرة باقتضاب. وتموت نانا بالفعل.

تعتبر اللوحات الاثنتا عشرة في فيلم **أن تعيش حياتها** محطات نانا الاثنتي عشرة نحو الصليب. ولكن قيم القداسة والشهادة في فيلم غودار تنتقل إلى مستوى دنيوي كلياً، فيتحفنا غودار بمونتاين عوضاً عن باسكال، في ما يقارب مناخ الروحانية البريسونية وحدتها إنما بدون كاثوليكية.

16

تأتي العثرة الوحيدة في فيلم **أن تعيش حياتها** في الخاتمة حين يحطم غودار وحدة فيلمه بالإشارة إليه من الخارج، بوصفه صانعه. تبدأ اللوحة الثانية عشرة بمشهد نانا ولويجي في غرفة معاً. إنّه شاب يبدو أنها أغرمت به (شاهدناه مرة من قبل في اللوحة التاسعة حين تلتقيه نانا في ردهة صالة بلياردو وتغازله). في بادئ الأمر، المشهد صامت، والحوار ـ «هلا نخرج؟، «لماذا لا تنتقل للعيش معي؟ «الخ ـ يظهر على شكل عناوين سفلية. ثمّ يبدأ لويجي، المستلقي على السرير، بالقراءة عالياً من «البورتريه البيضاوي» لإدغار آلان بو، وهي قصة رسام يقوم برسم بورتريه لزوجته، ويجهد لبلوغ الشبه التام، ولكن زوجته تموت لحظة يتوصل إلى ذلك. يتلاشى المشهد عند هذه الكلمات، ثمّ يظهر راوول، قواد نانا، وهو يدفعها بخشونة عبر فناء بيتها، إلى داخل سيارة. بعد جولة بالسيارة (لقطة أو لقطتان مقتضبتان)، يسلم راوول نانا إلى قواد آخر. ولكن يتبين أن المال

المتبادل في هذه الصفقة ليس كافياً، فتشهر المسدسات، ويطلق النار على نانا. ويظهر المشهد الأخير السيارتين تبتعدان بسرعة، ونانا ميتة على قارعة الطريق.

ليس ما يثير الاعتراض فظاظة تلك النهاية بل كون غودار يشير إشارة واضحة خارج الفيلم إلى أن أنا كارينا، الممثلة الشابة التي تؤدي دور نانا، هي زوجته. إنّه يسخر من قصته الشخصية، الأمر الذي لا يغتفر، فقد افتقر غودار إلى الجسارة كما لو أنه لم يجرؤ أن يقدم لنا موت نانا ـ بِكُلّ اعتباطيته المروعة ـ إنما اضطر أن يقدم، في اللحظة الأخيرة، نوعاً من السببية الباطنية (المرأة هي زوجتي ـ الفنان الذي يرسم صورة زوجته يقتلها ـ على نانا أن تموت).

17

بغض النظر عن هذه الهفوة، يبدو لي فيلم **أن تعيش حياتها**، فيلماً كاملاً، أي إنه يباشر في القيام بأمر راق ومعقد، وينجح نجاحاً تاماً في القيام بذلك. لعل غودار هو المخرج الوحيد اليوم الذي يعنى «بالأفلام الفلسفية» ويتحلى بالذكاء والتعقل على مستوى هذه المهمة. لقد أعرب مخرجون آخرون عن «آرائهم» حول المجتمع المعاصر وطبيعة إنسانيتنا؛ وفي بعض الأحيان، كتب لأفلامهم البقاء بعد الأفكار التي اقترحوها. وغودار هو أول مخرج يستوعب تماماً أن التعاطي بجدية مع الأفكار يتطلب إبداع لغة سينمائية جديدة للتعبير عنها، لو أريد للأفكار أن تتحلى بالمطواعية والتعقيد. وقد حاول القيام بذلك بأساليب مختلفة: في **الجندي الصغير**، **وأن تعيش حياتها**، **والدرك**، **والاحتقار**، **وامرأة متزوجة**، **والفافيل**. وأظن أن فيلم **أن تعيش حياتها** هو أنجح أفلامه. ومن أجل هذا التصور، والجسم الرائع من الأعمال السينمائية التي سعى وراءه من خلالها،

أعتقد أن غودار هو أهم مخرج برز في السنوات العشر الأخيرة.

ملحق: الإعلان الذي صممه غودار حين عرض الفيلم للمرة الأولى بباريس.

أن تعيش حياتها

فيلم
عن
الدعارة
يحكي
كيف
تمنح
بائعة
باريسية
شابة
وجميلة
جسدها
إنما
تحتفظ
بروحها
فيما
تجتاز
كما
المظاهر

سلسلة
من المغامرات
تجعلها
تختبر
كلّ
المشاعر
الإنسانية
العميقة
الممكنة
والتي
صوّرها
سينمائياً
جان لوك
غودار
وجسدتها
أنا كارينا
أن تعيش
حياتها

[1964]

تخيل الكارثة

لفيلم الخيال العلمي(*) النموذجي شكل معروف مثل فيلم رعاة البقر، وهو للعين المتمرسة يتألف من عناصر كلاسيكية، كلاسيكية العراك في الحانة، والمدرِّسة الشقراء القادمة من شرق البلاد، والمبارزة بالأسلحة في الشارع الرئيسي المهجور.

يتحدد أحد السيناريوهات النموذجية لهذا الفيلم في خمس مراحل:

(*) Science Fiction Film: فيلم الخيال العلمي نوع من الأفلام السينمائية يلجأ إلى توصيف تكهني وقائم على معطيات علمية لظواهر خيالية مثل أشكال الحياة في الفضاء الخارجي، وعوالم الكائنات الفضائية، والارتحال عبر الزمن، إلى جانب عناصر تكنولوجية مثل المركبات الفضائية المستقبلية، والروبوتات، وغيرها من التقانات. وغالباً ما وظفت أفلام الخيال العلمي للتعليق على قضايا اجتماعية أو سياسية ولتحري مسألة ذات بعد فلسفي هي «ماهية كينونتنا البشرية». وقد وجد هذا النوع منذ السنوات الأولى للسينما الصامتة مع فيلم **رحلة إلى القمر** (1902) لجورج ملياس. وبين الثلاثينيات والخمسينيات من القرن العشرين، تألف هذا النوع من أفلام من الدرجة الثانية محدودة الميزانية. وقد شكل فيلم **أوديسة الفضاء** 2001 الذي أخرجه ستانلي كوبريك عام 1968 علامة فارقة في أفلام الخيال العلمي وانطلاقة أكثر جدية لها. وفي أواخر السبعينيات، راجت أفلام الخيال العلمي ذات الميزانية الضخمة الحافلة بالمؤثرات الخاصة على غرار ثلاثية **حرب النجوم**، ولقاءات من النوع الثالث، ممهدة الطريق لأفلام حققت نجاحاً باهراً في العقود الأخيرة مثل **أي تي**، **المخلوق الفضائي** (1982) **ورجال بالأسود** (1997).

(1) وصول الشيء (ظهور الوحوش، هبوط المركبة الفضائية الغريبة. . .إلخ). وعادة يشهد ذلك أو يرتاب به شخص واحد فقط، يكون عالماً شاباً في رحلة ميدانية. لن يصدقه أحد، لا جيرانه ولا زملاؤه، لبعض الوقت. والبطل ليس متزوجاً ولكن لديه حبيبة متعاطفة رغم أنها لا تصدق ما يرويه لها.

(2) تأكيد إفادة البطل من قبل جملة من الشهود على فعل تدميري عظيم (إذا كان الغزاة كائنات قادمة من كوكب آخر، تجري محاولة غير موفقة للتكلّم معهم وإقناعهم بالرحيل بسلام). وتستدعى الشرطة المحلية للتعاطي مع الوضع ويُقتل عناصرها.

(3) في العاصمة، تنعقد ندوات تضم العلماء والمؤسسة العسكرية. ويحاضر البطل أمام رسم بياني، خارطة، أو لوح أسود. تعلن حالة الطوارئ. وتتوالى التقارير حول المزيد من التدمير. يصل الممثلون عن سلطات الدول الأخرى بسيارات الليموزين السوداء. وتعلق كلّ أوضاع التوتر الدولية أمام حالة الطوارئ على مستوى الأرض. وغالباً ما تشمل هذه المرحلة مونتاجاً سريعاً لنشرات إخبارية بلغات متعددة، واجتماع في هيئة الأمم المتحدة، والمزيد من الندوات بين المؤسسة العسكرية والعلماء. وتوضع الخطط للقضاء على العدو.

(4) تحدث المزيد من الفظائع. في مرحلة ما، تكون حبيبة البطل في خطر ماحق. لا تجدي نفعاً كلّ الهجمات المضادة الشاملة التي تشنها القوات الدولية المصحوبة باستعراضات باهرة للصواريخ، والأشعة، وغيرها من الأسلحة المتطورة. تتكبد القوات العسكرية خسائر بشرية هائلة، تكون عادة حرقاً. تدمر المدن و/ أو يصار إلى إخلائها. ثمة مشهد إلزامي لحشود مرعوبة تلوذ بالفرار على طريق سريع أو جسر ضخم، يسيرها عدد كبير من عناصر الشرطة الذين

يلبسون قفازات ناصعة البياض، إذا كان الفيلم يابانياً، ويتحلون برباطة جأش خارقة، ويصرخون بدبلجة إنجليزية: «تابعوا السير. لا داعي للهلع».

(5) تعقد المزيد من الندوات مبررها هو الآتي: «لا بدّ أن يكون لديهم موطن ضعف». وطوال الوقت، يعمل البطل في مختبره حتّى النهاية. ترسم خطّة الحسم النهائية التي تنعقد عليها كلّ الآمال؛ ويصار إلى تركيب السلاح الفتاك الذي غالباً ما يكون سلاحاً نووياً فائق القوة مع أنه لم يختبر بعد. يبدأ العد العكسي. يحصل الصد الأخير للوحش أو للغزاة. يتبادل الجميع التهاني فيما البطل وحبيبته يتعانقان ويراقبان السماء باستسلام: «ولكن هل كان ما شاهدناه هو آخرهم؟».

يجب أن يكون الفيلم الذي وصفته للتو بالألوان وأن يعرض على شاشة كبيرة. وفي ما يلي سيناريو نموذجي آخر أبسط وأكثر تلاؤماً مع الأفلام بالأبيض والأسود بميزانية أقل. وهو يتألف من أربع مراحل:

(1) البطل (ويكون عادة، إنما ليس دائماً، عالماً) وحبيبته، أو زوجته وأولاده، يمرحون في أوساط بورجوازية بريئة وعادية للغاية. يقع بيتهم في بلدة صغيرة أو هم في إجازة (يخيمون ويجدفون في زورق). فجأة، يسلك أحدهم سلوكاً غريباً، أو أن شكلاً بريئاً من النباتات يصير فجأة ضخماً بشكل وحشي ومتنقلاً. وإذا كانت إحدى الشخصيات تقود سيارة، فسوف يلوح أمامها شيء مريب وسط قارعة الطريق. وإذا كان الوقت ليلاً، فسوف تومض أضواء غريبة في السماء.

(2) بعد اقتفاء أثر الشيء، أو التحديد بأنه إشعاعي، أو التسكع

حول فوهة ضخمة، أي باختصار بعد إجراء ما يشبه التحقيق البدائي، يحاول البطل تحذير السلطات المحلية ولكن من غير جدوى، فلا أحد يصدق أن ثمة خطباً. ولكن البطل يعرف. إذا كان الشيء ملموساً، فسوف يصار إلى تحصين المنزل بشكل مدروس ومتقن. وإذا كان الغريب المعتدي حشرة طفيلية غير مرئية، فسوف يتم استدعاء طبيب أو صديق سرعان ما سيفتك به ذلك الشيء أو «يستحوذ عليه».

(3) يتبين عدم فائدة النصيحة التي يسديها كلّ الأشخاص الذين طلبت مشورتهم. في هذه الأثناء، يواصل الشيء حصد المزيد من الضحايا في البلدة التي تبقى في عزلة غير مقنعة عن سائر العالم. وينتاب الجميع الشعور بالعجز والإحباط.

(4) واحد من احتمالين: فإما أن يتهيأ البطل لخوض المعركة بمفرده، ويكتشف عرضاً موطن الضعف الوحيد لدى الشيء ويدمره، أو أن يفلح، بطريقة ما، في الخروج من البلدة، وينجح في رفع القضية أمام السلطات المختصة، فتقوم هذه السلطات، وفقاً للسيناريو الأول، إنما بإيجاز، بنشر تكنولوجيا معقدة تتفوق أخيراً (بعد مواجهة عثرات في بادئ الأمر) على الغزاة.

وتبدأ نسخة أخرى من السيناريو الثاني مع البطل ـ العالم في مختبره الكائن في قبو أو مقر منزله الأنيق والفخم. خلال تجاربه المخبرية، يتسبب عن غير قصد بتحوُّل مخيف في إحدى الفصائل النباتية أو الحيوانية التي تصبح آكلة لحوم، وتصاب باهتياج. أو أن تجاربه المخبرية تكون قد تسببت بإصابته (إصابة لا شفاء منها أحياناً)، أو «الاستحواذ» عليه. ولعله كان يجري اختبارات بواسطة الأشعة، أو اخترع آلة للتواصل مع كائنات في كواكب أخرى، أو للسفر إلى أماكن أو أزمنة أخرى.

وتشمل نسخة أخرى من السيناريو الأول اكتشاف بعض التبدل الأساسي في ظروف العيش على كوكبنا، بسبب التجارب النووية، الأمر الذي سيؤدي إلى انقراض كافة أشكال الحياة البشرية في غضون أشهر قليلة، فعلى سبيل المثال، ارتفعت درجة حرارة الأرض، أو انخفضت أكثر مما ينبغي لتأمين إمكانية العيش، أو انفلقت الأرض إلى فلقتين، أو تغطت تدريجياً بالغبار النووي.

وهناك سيناريو ثالث مختلف نوعاً ما إنما ليس تماماً عن السيناريوين الأولين وهو يتعلق برحلة عبر الفضاء، إلى القمر أو كوكب آخر. يكتشف المسافرون في الفضاء عادة أن أرض الكائنات الفضائية هي في حالة طوارئ خطرة، ويهددها بدورها غزاة قادمون من كواكب أخرى، أو أنها على وشك الانقراض بسبب ممارسة الحرب النووية، فنشهد المسرحيات الختامية في السيناريوين الأول والثاني تتجسد هناك، يضاف إليها مشكلة الهروب من الكوكب الملعون و/أو العدائي والعودة إلى الأرض.

أدرك بالطبع أن ثمة آلاف روايات الخيال العلمي (بلغ أوجها أواخر الأربعينيات)، بغض النظر عن النسخ المنقولة عن موضوعات الخيال العلمي التي توفر المزيد والمزيد من المادة الأساسية في القصص المصورة. إلا أني أقترح تحليل أفلام الخيال العلمي (تبدأ المرحلة الحالية عام 1950 وتستمر حتّى اليوم رغم تراجعها الملحوظ) بوصفها نوعاً ثانوياً مستقلاً، بدون الإشارة إلى وسائط أخرى، وبصورة خاصة بدون الإشارة إلى الروايات التي اقتبست عنها في الكثير من الحالات. وفيما تتشارك الرواية والفيلم الحبكة نفسها، يؤدي الاختلاف الجوهري بين موارد الرواية والفيلم إلى عدم تشابههما على الإطلاق.

لا ريب أن أفلام الخيال العلمي، بالمقارنة مع روايات الخيال

العلمي، تتمتع بمواطن قوة مميزة، يتمثل أحدها في التجسيد المباشر لما هو خارق: التشوه الجسدي والتحول، القتال بالصواريخ والمركبات الفضائية، وناطحات السحاب الشاهقة. والأفلام بالطبع ضعيفة حيث روايات الخيال العلمي (بعضها) قوية، أي في جانبها العلمي. وبدلاً من مخرج فكري، تقدّم هذه الأفلام ما ليس بوسع الروايات أن تقدّمه على الإطلاق، وهو التعقيد الحسي. في الأفلام، وبواسطة الصورة والصوت، لا بواسطة الكلمات التي يجب أن يترجمها الخيال، بوسع المرء أن يشارك في فانتازيا معايشة موته والمزيد، أي موت المدن، ودمار البشرية نفسها.

لا تدور أفلام الخيال حول العلم. إنّها تدور حول الكارثة، وهي من أقدم الموضوعات الفنية. في أفلام الخيال العلمي، قلما ينظر إلى الكارثة بشكل مركز، فهي في حالة توسع على الدوام. ويتعلق الأمر بالكم والحذاقة. ولو شئتم، فإن الأمر يتعلق بمسألة قياس. ولكن القياس، ولا سيما في الأفلام الملونة على الشاشة العريضة (تعتبر أفلام المخرج الياباني إينوشيرو هوندا والأمريكي جورج بال الأكثر إقناعاً على المستوى الفني، والأكثر إثارة على المستوى البصري) يرقى بالمسألة إلى مستوى آخر.

على هذا النحو، يعنى فيلم الخيال العلمي (على غرار نوع معاصر مختلف جداً هو فن الاستعراض المشهدي Happening) بجمالية التدمير، فعلى مواطن الجمال الخاصة أن تتجلى وسط عيثان الفساد وإحلال الفوضى. في مشهدية التدمير، تكمن نواة فيلم خيال علمي جيد. ومن هذا المنطلق، تتجلى سيئة الفيلم الرخيص الذي يظهر فيه الوحش، أو تحط فيه المركبة الفضائية في بلدة صغيرة توحي بالملل (تحتم شروط ميزانية الأفلام في هوليوود عادة أن تكون البلدة في صحراء أريزونا أو كاليفورنيا. وفي فيلم **ذلك الشيء القادم**

من كوكب آخر [1951]، فإن الديكور الحقير بالأحرى والضيق يفترض أن يكون معسكراً قرب القطب الشمالي). رغم ذلك، فقد صنعت أفلام خيال علمي جيدة بالأبيض والأسود. ولكن زيادة الميزانية تعني عادة إدخال الألوان مما يتيح المزيد من المفاضلة بين بيئات نموذجية متعددة، فهناك المدينة المأهولة، وهناك الديكور الداخلي الفخم إنما المتقشف للمركبة الفضائية ـ أما مركبة الغزاة أو مركبتنا ـ بالرواكز والدوّالات والآلات المنسقة المصنوعة من الكروم التي يشار إلى تعقيدها بعدد الأضواء الملونة التي تومض منها، والأصوات الغريبة التي تصدرها. وهناك المختبر المزدحم بصناديق وأجهزة علمية فريدة. وهناك بالمقابل قاعة اجتماعات تلوح قديمة الطراز يبسط فيها العلماء رسوماً بيانية لشرح تدهور الوضع إلى القادة العسكريين. ويخضع كلّ من هذه المقرات أو الخلفيات الشائعة لمظهرين سالم ومدمَّر. وإن حالفنا الحظ، فقد نشاهد بانوراما من الدبابات الذائبة، والأجسام الطائرة، والجدران المتداعية، والفوهات، والتشققات الغريبة في الأرض، والمركبات الفضائية المتهاوية، والأشعة الملونة القاتلة، بالإضافة إلى سمفونية من الصرخات، وإشارات إلكترونية غريبة، وهدير أكثر الأعتدة العسكرية ضجيجاً، والنبرات الصوتية الضعيفة لسكان الكواكب الغريبة المقلين في كلامهم، ولنظرائهم البشريين المغلوبين.

تتشارك أنواع أخرى من الأفلام ببعض المباهج البدائية لأفلام الخيال العلمي مثل وصف كارثة مدينية على مقياس مضخم بصورة جبارة. من الناحية البصرية، لا فرق كبير بين الدمار الشامل كما يتجسد في أفلام الرعب والمسوخ القديمة، وما نصادفه في أفلام الخيال العلمي، باستثناء المقياس (مرة أخرى). في أفلام المسوخ القديمة، كان المسخ يتوجه على الدوام إلى المدينة الكبرى فيعيث

فيها الخراب، ويرمي بالحافلات من فوق الجسور، ويسحق القطارات بيديه العاريتين، ويطيح بالمباني، وهلم جرا. ونموذج المسخ هو كينغ كونغ في الفيلم العظيم الذي أخرجه شودساك وكوبر عام 1933 الذي يندفع إلى الشارع كالمجنون، أولاً في قرية السكان الأصليين (ويدوس الأطفال، وهو مشهد محذوف في معظم النسخ)، ثمّ في مدينة نيويورك. ولا يختلف ذلك في روحيته عن المشهد في فيلم **رودان** لإينوشيرو هوندا (1957) الذي يقوم فيه زاحفان عملاقان ـ يبلغ باع أجنحتهما 500 قدماً وسرعتهما فوق صوتية ـ باستثارة إعصار سوف يحيل طوكيو إلى فتات، بمجرد التصفيق بأجنحتهما، أو تدمير نصف اليابان على يدّ روبوت جبار بالشعاع الحارق الرهيب الذي ينطلق من عينيه، في بداية فيلم **الغامضون** لهوندا (1959)، أو تدمير نيويورك وباريس وطوكيو بالأشعة الذي يقوم به أسطول من الصحون الطائرة في فيلم **معركة في الفضاء الخارجي** (1960)، أو إغراق نيويوك بمياه الطوفان في فيلم **عندما يتصادم العالمان** (1951)، أو نهاية لندن عام 1966 كما يصفها فيلم **آلة الزمن** لجورج بال (1960). كما أنَّ هذه المشاهد لا تختلف في نيتها الجمالية عن مشاهد التدمير المثيرة بالسيوف والصنادل وأصناف العربدة في الأزمنة التوراتية والرومانية مثل نهاية سدوم في فيلم **سدوم وعمورة** لألدريش، ونهاية غزة في فيلم **شمشون ودليلة** لدوميل، ونهاية رودوس في فيلم **عملاق رودوس**، ونهاية روما في حوالي اثني عشر فيلماً عن نيرون. وقد استهل غريفيث ذلك مع مشهد بابل في فيلم **تعصب**. وحتّى اليوم، لا شيء يضاهي الإثارة في مشاهدة كلّ هذه الديكورات الباهظة تنهار.

من جوانب أخرى كذلك، تتطرق أفلام الخيال العلمي في الخمسينيات إلى موضوعات مألوفة. وتجدر الإشارة إلى أن الأفلام

والقصص المسلسلة الشهيرة في الثلاثينيات حول مغامرات فلاش غوردون وباك روجرز، بالإضافة إلى الفورة التي نشهدها مؤخراً للأبطال الخارقين في القصص المصورة الذين تعود أصولهم إلى الفضاء الخارجي (وأشهرهم هو سوبرمان، الطفل اللقيط من كوكب كريبتون الذي يقال إنّه تعرض للتدمير في انفجار نووي) تتشارك في بعض السمات مع أفلام خيال علمي ظهرت في الآونة الأخيرة. ولكن ثمة اختلافاً بارزاً بين هذه الأفلام وتلك، فأفلام الخيال العلمي القديمة، ومعظم القصص المصورة، لا تزال تتميز بصلتها البريئة أساساً مع الكوارث. إنّها تقدّم بالدرجة الأولى نسخاً جديدة لأقدم القصص العاطفية على الإطلاق ـ للبطل القوي الذي لا يقهر ذي الأصول الغامضة، والذي يأتي ليحارب الأشرار باسم الأخيار. وتتميز أفلام الخيال العلمي الحديثة بضراوتها الواضحة، المدعومة بدرجتها الأعظم من المصداقية البصرية، الأمر الذي يتباين تبايناً جلياً مع الأفلام السابقة. لقد وسع الواقع التاريخي الحديث إلى حدّ كبير خيال الكارثة، والشخصيات ـ ربما بسبب طبيعة البلاء الذي يصيبهم ـ لا تلوح بريئة تماماً بعد اليوم.

يتمثل إغواء مثل هذه الكارثة المعممة بوصفها فانتازيا في أنه يحرر المرء من الواجبات العادية. إن الورقة الرابحة في الأفلام التي تدور حول نهاية العالم، مثل فيلم **يوم احترقت الأرض** (1962) هي المشهد العظيم الذي نرى فيه نيويورك، أو لندن، أو طوكيو، خاوية لأن كلّ سكانها أبيدوا عن بكرة أبيهم، أو كما في **فيلم العالم والجسد والشيطان** (1957)، حيث الفيلم بكامله يمكن أن يخصص لفانتازيا احتلال الحاضرة المهجورة والبدء من جديد بما يشبه عالم روبنسون كروزو.

والرضا الآخر الذي تمنحه هذه الأفلام هو التبسيط الأخلاقي الشديد، أي فانتازيا مقبولة أخلاقياً ينفس فيها المرء عن مشاعر

قاسية، أو على الأقل غير أخلاقية. من هذه الناحية، تتداخل أفلام الخيال العلمي جزئياً مع أفلام الرعب. تلك هي المتعة الفائقة التي نستمدها من مشاهدة المسوخ والكائنات التي لا تدخل في خانة البشر. ويتيح الإحساس بالتفوق على المسخ، مضافاً بنسب متنوعة إلى دغدغة الخوف والبغض، إزالة الشكوك الأخلاقية والاستمتاع بالقسوة. ويحدث الأمر نفسه في أفلام الخيال العلمي، ففي صورة الوحش القادم من الفضاء الخارجي، تجتمع المسوخة والبشاعة والضراوة، وتقدّم هدفاً فانتازياً من أجل أن تفرغ النزعة القتالية الصالحة نفسها، ومن أجل الاستمتاع الجمالي بالعذاب والخراب. وتعتبر أفلام الخيال العلمي من أنقى الأشكال الاستعراضية، أي إننا قلما نغوص داخل مشاعر أحدهم (ويبرز استثناء في فيلم **الرجل المتضائل المذهل** لجاك أرنولد [1957]). إننا مجرد مشاهدين، نكتفي بالمشاهدة.

خلافاً لأفلام الرعب، لا تحتوي أفلام الخيال العلمي على الكثير من الرعب، فالتشويق والصدمات والمفاجآت يتم تجنبها لصالح حبكة مطردة وعنيدة. وتستدعي أفلام الخيال العلمي رؤية هادئة وجمالية للدمار والعنف، رؤية تكنولوجية. وتضطلع الأشياء، والأدوات، والآلات بدور بارز في هذه الأفلام. ويتجسد قدر من القيم الأخلاقية في هذه الأفلام أكثر مما في الأشخاص، فالأشياء، عوضاً عن البشر الذين لا حول لهم ولا قوة، هم موضع القيم لأننا نختبرهم، بدلاً من الأشخاص، كمصادر للقوة. وبحسب أفلام الخيال العلمي، فالإنسان عارٍ بدون مصنوعاته، فهذه المصنوعات تعبر عن قيم مختلفة، وهي فعالة؛ وهي ما يتعرض للتدمير، وهي الأدوات التي لا غنى عنها لدحر الغزاة الغرباء، أو لإصلاح البيئة المعرضة للتلف.

تتميز أفلام الخيال العلمي بطابعها الوعظي الشديد، ورسالتها

المعروفة هي حول الاستغلال الصحيح أو الإنساني للعلم، مقابل استغلاله المجنون والاستحواذي. وتتشارك أفلام الخيال العلمي في هذه الرسالة مع أفلام الرعب الكلاسيكية في الثلاثينيات، قبل **فرانكنشتاين**، **والمومياء**، **وجزيرة النفوس التائهة**، **والدكتور جيكل والمستر هايد** (ويشكل فيلم **عينان بدون وجه** الرائع لجورج فرانجو [1959]، المدعو في الولايات المتحدة **غرفة الرعب للدكتور فاوست**، مثالاً حديث العهد). في أفلام الرعب، نشاهد العالِم المجنون أو المهووس أو المُضلَّل الذي يواصل تجاربه على الرغم من الذين ينصحونه بألا يفعل، يخلق وحشاً أو وحوشاً، ويُدمَّر حتّى هو شخصياً، وغالباً ما يعترف هو نفسه بجنونه، ويموت أثناء مسعاه الناجح لتدمير ما صنعته يداه. والمعادل في أفلام الخيال العلمي لذلك هو شخصية العالم، ويكون عادة عضواً في فريق من الباحثين، يلتحق بغزاة الكوكب لأن «علمهم» أكثر تقدّماً من «علمنا».

وهذا هو الحال في فيلم **أهل الغموض**، حيث يقوم المنبوذ، مصداقاً للشكل، بالاعتراف بخطأه في النهاية، ومن داخل مركبة أهل الغموض، يدمرها ويدمر نفسه. وفي فيلم **تلك الجزيرة الأرض** (1955)، يقترح سكان كوكب ميتالونا المحاصر غزو الأرض، ولكن مخططهم يحبط على يدّ عالم ميتالوني يدعى إكزيتير لا يستطيع أن يتحمل مثل هذا الشر بعد أن عاش على كوكب الأرض، وتعلم أن يحبّ موزارت، فيغرق إكزيتير مركبته الفضائية في أعماق المحيط بعد أن يوصل ثنائياً فاتناً (رجل وامرأة) من الفيزيائيين الأمريكيين إلى الأرض. ويفنى كوكب ميتالونا. وفي فيلم **الذبابة** (1958)، يقوم البطل المنصرف إلى تجاربه العلمية في قبوه الذي تحول إلى مختبر بتجارب حول آلة لتوصيل المادة، ويجرب الآلة على نفسه، ويتبادل رأسه وذراعه مع ذبابة احتجزت عرضاً داخل الآلة، فيتحول إلى وحش. وفي آخر ذرة إنسانية تبقت له، سوف يدمر مختبره، ويأمر زوجته أن

تقضي عليه. ويضيع اكتشافه لحسن حظّ البشر.

يتعرض العلماء في أفلام الخيال العلمي، نظراً إلى كونهم فصيلة محددة من المفكرين، لانهيار عقلي، أو يموتون. في فيلم **غزو الفضاء** (1955)، تخامر على حين غرة العالم - القائد لحملة استكشافية دولية إلى كوكب المريخ الشكوك حول التجديف الذي يتضمنه المشروع، ويبدأ بقراءة الإنجيل في منتصف الرحلة بدلاً من أداء واجباته، فيضطر ابن القائد، الضابط الشاب الذي يخاطب والده دائماً فيقول له: «حضرة الجنرال»، إلى قتل العجوز حين يحاول الحؤول دون هبوط المركبة على كوكب المريخ. يعبر هذا الفيلم عن الجانبين النقيضين في الموقف إزاء العلماء. فعموماً، تحتاج المهمة العلمية إلى إثبات فائدتها ليصار إلى التعاطي معها بتعاطف تام في هذه الأفلام. والعلم الذي ينظر إليه بدون تناقض يعني استجابة فعالة أمام الخطر. وقلما يظهر الفضول الفكري المنزَّه بأي شكل آخر غير التضخيم الكاريكاتوري بوصفه جنوناً هوسياً يفصل صاحبه عن العلاقات البشرية الطبيعية. ولكن هذه الريبة تتوجه عادة إلى العالم بدلاً من أبحاثه. وقد يصبح العالم المبدع شهيداً بسبب اكتشافه، بسبب التعرض لحادث أو المضي بعيداً في أبحاثه. ولكن النتيجة تبقى أن رجالاً آخرين، أقل تمتعاً بالخيال - تقنيين باختصار كانوا ليديروا هذا الاكتشاف بصورة أفضل وأكثر أماناً. وفي هذه الأفلام، تتمحور أكثر أشكال الريبة المعاصرة رسوخاً من المفكرين حول العالم - بوصفه - مفكراً(*).

(*) تنوع دور العالم كثيراً في أفلام الخيال العلمي على هوى إدراك الجمهور للعلم والتكنولوجيا. وانطلاقاً من الدكتور فرانكنشتاين، أصبح العالم المجنون شخصية معروفة تهدد المجتمع والحضارة. وأصبح تجسيد «العالم المجنون»، مثل أداء بيتر سيلرز في فيلم الدكتور سترينجلوف لكوبريك نموذجياً في هذا السياق. وفي أفلام الوحوش التي ظهرت خلال =

تبدو الفكرة القائلة إن العالم هو الذي يحرر القوى التي قد تدمر الإنسان، إذا لم يتم التحكم بها من أجل الخير، فكرة حميدة بما فيه الكفاية. ومن أقدم الصور عن العالم شخصية بروسبيرو لدى شكسبير، العالم الشديد الاستقلالية، المعتزل المجتمع قسراً على جزيرة، والذي يتحكم جزئياً فقط بالقوى السحرية التي يتعاطى معها. وهناك شخصية كلاسيكية أخرى تتمثل في صورة العالم الشيطاني (الدكتور فاوست، وقصص بو وهوثورن). العلم هو السحر، ولطالما عرف الإنسان أن هناك سحراً أسود وسحراً أبيض على حدّ سواء. ولكن لا يكفي أن نلاحظ بأن المواقف المعاصرة ـ كما تنعكس في أفلام الخيال العلمي ـ تبقى غامضة، وبأن العالم يعامل كشيطان ومخلِّص معاً. فقد تغيرت النسب بسبب السياق الجديد الذي يقع فيه الإعجاب والخوف القديمان من العالم، فمجال نفوذه لم يعد محلياً، أي نفسه أو مجتمعه المباشر. لقد أصبح هذا المجال كوكبياً، وكونياً.

ينتاب المرء الشعور، ولا سيما في الأفلام اليابانية إنما ليس فيها فقط، بوجود صدمة شاملة بشأن استعمال الأسلحة النووية، واحتمال اندلاع حرب نووية عتيدة. وتشهد معظم أفلام الخيال العلمي على هذه الصدمة، وتحاول، بطريقة ما، أن تطردها.

غالباً ما تشكل الصحوة العرضية للوحش الفائق التدمير الذي يرقد في باطن الأرض منذ العصور ما قبل التاريخية استعارة بديهية للقنبلة الذرية. ولكن هناك إشارات صريحة كثيرة كذلك إليها. ففي فيلم **أهل الغموض**، تحط مركبة استطلاعية من كوكب الغموض على سطح الأرض، قرب طوكيو. وبما أن الحرب النووية قد مورست

= الخمسينيات، غالباً ما كان العالم يؤدي دوراً بطولياً بوصفه الشخص الوحيد القادر على إيجاد حلّ تكنولوجي لتفادي الهلاك المحتوم، وبات العالم العبقري إنما المتمرد موضوعاً شائعاً يعكس تراجع الثقة بالحكم التي شهدتها الولايات المتحدة في الستينيات.

على كوكب الغموض لقرون عديدة (حضارتهم «أكثر تقدّماً من حضارتنا»)، فإن تسعين في المئة من المواليد على الكوكب مرشحون للإبادة عند الولادة بسبب العاهات التي قد تتسبب بها الكميات الهائلة من عنصر سترونسيوم 90 الموجود في نظامهم الغذائي. لقد جاء أهل الغموض إلى الأرض للاقتران بنساء الأرض، وربما للاستيلاء على كوكبنا غير الملوث نسبياً. وفي فيلم **الرجل المتضائل المذهل**، البطل جون هو ضحية دفق من الأشعة الذي يعصف على صفحة المياه، فيما يكون يمارس رياضة التجديف في القارب برفقة زوجته؛ فيتضاءل حجمه بسبب الأشعة إلى أن يمرّ عبر الشبكة الرقيقة لإحدى شاشات النوافذ ويصبح «المتناهي الضآلة». وفي فيلم **رودان**، تفقس زمرة من الحشرات المتوحشة الآكلة للحوم ما قبل التاريخية، وأخيراً زوج من الزواحف الطائرة العملاقة (الأركيوبتريكس ما قبل التاريخية) من بيوض نائمة في أعماق مدخل أحد المناجم تحت تأثير الانفجارات الاختبارية النووية، وتمضي لتدمير قسم لا بأس به من الكوكب قبل أن تصرعها الحمم المصهورة لثورة بركانية. وفي الفيلم الإنجليزي **يوم احترقت الأرض**، يقوم اختباران متزامنان للقنبلة الهيدروجينية تجريهما الولايات المتحدة وروسيا بتغيير موقع الأرض على محورها بإحدى عشرة درجة، وانحراف الأرض عن مدارها بحيث تبدأ تقترب من الشمس.

إن ضحايا الإشعاعات ـ وبالمطلق، مفهوم الكون بأسره بوصفه ضحية للتجارب والحرب النووية ـ أكثر المفاهيم إنذاراً بالشؤم التي تتعاطى معها أفلام الخيال العلمي، فتصبح الأكوان قابلة للاستهلاك. تصبح الأكوان ملوثة، محترقة، ناضبة الموارد، متقادمة. في فيلم **حرب الأكوان** (1953) لجورج بال، تجتاح مخلوقات من المريخ حمراء ومتطاولة وتمساحية البشرة كوكب الأرض لأن كوكبها أصبح غير صالح للسكن بسبب شدّة برودته. وفي تلك الجزيرة الأرض،

وهو كذلك فيلم أمريكي، يحتضر كوكب ميتالونا الذي أجبرت الحرب سكانه منذ وقت طويل على العيش تحت الأرض، تحت هجمات القذائف الصاروخية لكوكب عدو. وقد نضب مخزون اليورانيوم الذي يمدّ بالطاقة الدرع الواقي لميتالونا؛ فترسل حملة غير موفقة إلى الأرض للاستعانة بعلمائها من أجل اقتراح موارد جديدة لتوليد الطاقة الذرية. وفي فيلم **الملعونون** لجوزف لوزي (1961)، يقوم عالم متطرف بتربية تسعة أطفال إشعاعيين ومتجمدين في كهف دامس على الساحل الإنجليزي بصفتهم الناجين الوحيدين من حرب أرمجدون النووية المحتومة.

في أفلام الخيال العلمي قدر هائل من تعليل النفس بالآمال والتمنيات بعضها مؤثر وبعضها الآخر محبط. يلاحظ المرء مراراً وتكراراً الجوع من أجل «حرب حميدة» لا تطرح أي مشاكل أخلاقية، ولا تجيز أي مؤهلات أخلاقية. سوف ترضي مشهدية أفلام الخيال العلمي أكثر المدمنين قتالية على الأفلام الحربية لأن الكثير من المباهج التي توفرها الأفلام الحربية تنتقل، بدون أن تتبدل، إلى أفلام الخيال العلمي. وعلى سبيل المثال، المعارك القتالية بين «الصواريخ المقاتلة» الأرضية والمركبة الفضائية الخارجية في فيلم **معركة من الفضاء الخارجي** (1960)؛ شدّة إطلاق النار في الهجمات المتعاقبة على الغزاة في فيلم أهل الغموض، والتي وصفها دان تالبوت عن حقّ بمحرقة لا تتوقف، والقصف المذهل لحصن ميتالونا الواقع تحت الأرض في فيلم **تلك الجزيرة الأرض**.

إلا أن النزعة للقتال التي تتميز بها أفلام الخيال العلمي تنعكس بدقة، في الوقت عينه من خلال التوق إلى السلام، أو التوق إلى حياة مسالمة على الأقل، فيقوم أحد العلماء عموماً بالانتباه الحكيم إلى أن الأمر تطلب غزو الأرض من أجل أن تثوب الأمم المتناحرة إلى رشدها، وتضع حداً لصراعاتها. إن أحد الموضوعات الرئيسيّة

للعديد من أفلام الخيال العلمي ـ الأفلام الملونة عادة لأنها تملك الميزانية والموارد لتصوير المشاهد العسكرية ـ هو فانتازيا الأمم المتحدة، فانتازيا الحرب المتحدة (لقد برز موضوع الأمم المتحدة المتفائل في فيلم استعراضي حديث لا ينتمي إلى الخيال العلمي، بعنوان **خمسة وخمسون يوماً في بكين** [1963]. في هذا الفيلم، وكتعبير دقيق عن الموضوع، يجسد الصينيون، البوكسرز(*)، دور الغزاة القادمين من كوكب المريخ الذين يوحدون سكان الأرض، وهم، في هذه الحالة، الولايات المتحدة، وإنجلترا، وروسيا، وفرنسا، وألمانيا، وإيطاليا واليابان). تقوم كارثة عظيمة بما يكفي لإلغاء كلّ الضغائن وتستدعي التركيز الكامل على موارد الأرض.

يظهر العلم ـ التكنولوجيا ـ على أنه الموحّد الأكبر. وعلى هذا النحو، تعكس أفلام الخيال العلمي كذلك فانتازيا يوتوبية. في النماذج الكلاسيكية للفكر اليوتوبي(**) الجمهورية لأفلاطون، مدينة الشمس لكامبانيللا، **اليوتوبيا** لمور، **بلاد الجياد الناطقة** عند سويفت، **والإلدورادو** عند فولتير ـ يتوصل المجتمع إلى توافق تام، ففي هذه

(*) The Boxers: أعضاء في حركة سرية صينية قامت بتمرد بين تشرين الثاني/ نوفمبر 1899 وأيلول/ سبتمبر 1901 ضدّ الهيمنة الأجنبية في التجارة والسياسة والدين والتكنولوجيا خلال السنوات الأخيرة من حكم المانشو في الصين. وقد بدأت هذه الحركة المناهضة للإمبريالية في صفوف الفلاحين شمال الصين، وراحت تهاجم الأجانب الذين يشيدون السكك الحديد وينتهكون مبادئ الفينغ شوي بالإضافة إلى المسيحيين الذين اتهموا بدورهم في بسط السيطرة الأجنبية على الصين.

(**) استمر وصف الجمهوريات المثالية منذ أفلاطون بأنها أحد مسالك الأدب الفرعية المتعارف عليها. وتعد جمهورية أفلاطون من أهم اليوتوبيات الكلاسيكية على الإطلاق لأنها تتناول كلّ مظاهر الحياة الاجتماعية. ولم يجرؤ سوى عدد قليل جداً من مؤلّفي اليوتوبيات اتباع الخطوات المنطقية التي بنى على أساسها أفلاطون مجتمعه المثالي من أبسط المقدمات الأولية، فأغلب الكتاب في محاولاتهم دعوة القارئ إلى تصديق وجود الكمال المطلق قد تصوروا رحلات إلى بلاد بعيدة، أو أسفار عبر الزمن، يصلها عن طريق الحلم في النوم.

المجتمعات، توصل العقل إلى التفوق غير القابل للنقاش على العواطف. وبما أن لا خلاف أو صراع اجتماعي كان مقنعاً فكرياً، فلا شيء كان ممكناً. وكما هو الحال في **تايبي** لملفيل، «أنّهم يفكرون جميعاً بالطريقة نفسها». كانت قاعدة العقل الشمولية تعني الاتفاق الشامل. والجدير بالاهتمام كذلك أن المجتمعات التي صور فيها العقل متسامياً تماماً كانت مصورة كذلك تقليدياً على أن نمط حياتها متقشف، أو متواضع مادياً، وبسيط اقتصادياً. ولكن المطالبة ببساطة الحياة المادية ستكون غير منطقية في المجتمع الشمولي اليوتوبي الذي تعكسه أفلام الخيال العلمي، هذا المجتمع الذي يعمه السلام ويحكمه الإجماع العلمي.

غير أن هواجس عميقة حول الحياة المعاصرة تكمن إلى جانب الفانتازيا المتفائلة للتبسيط الأخلاقي والوحدة الدولية المتجسدين في أفلام الخيال العلمي. ولا أعني فقط الصدمة الحقيقية للقنبلة الذرية ـ كونها استعملت، وكون عدد لا بأس به منها متوفر حالياً لإبادة الجميع على الأرض عدة مرات، وأن تلك القنابل الجديدة قد تستعمل بالفعل. إلى جانب هذه الهواجس الجديدة حول الكارثة المادية، واحتمال تشويه الكون لا بل إبادته، تعكس أفلام الخيال العلمي هواجس قوية خول وضعية روح الإنسان.

فبوسعنا كذلك اعتبار أفلام الخيال العلمي أسطورة شعبية للخيال المعاصر السلبي حول اللاشخصي، فلا يشار إلى المخلوقات الخارجية التي تسعى لاحتلالنا بصيغة الجمع إنما بصيغة المفرد. ويكون غزاة الكوكب عادة على شكل آلي، فحركاتهم إما هادئة وآلية أو متثاقلة ولزجة، ولكن الأمر سيان، فإذا كان شكلهم غير آدمي، فهم يتحركون حركة منتظمة تماماً، وغير قابلة للتلف (غير قابلة للتلف إلا بفعل الدمار). وإذا كانوا على هيئة آدمية ـ يرتدون بدلات

فضائية، إلخ. ـ فهم ينصاعون لأقسى نظام عسكري، ولا يظهرون أي سمات شخصية على الإطلاق. ولو كتب لهم الانتصار، فسوف يفرضون على الأرض هذا النظام القائم على انعدام الانفعالات، والتجرد، والانضباط العسكري. يتباهى أحد سكان الأرض المعتنق لأفكارهم في فيلم **غزو ناتشي الأجساد** (1956) صارخاً: «لا حبّ ولا جمال ولا ألم بعد اليوم». والأطفال الذين نصفهم بشر ونصفهم الآخر كائنات فضائية لا انفعالات لديهم على الإطلاق في فيلم **الأطفال الملعونون** (1960)، ويتحركون في مجموعة، ويفهمون أفكار بعضهم بعضاً، وهم جميعاً مفكرون عبقريون. إنّهم فوج المستقبل، البشر في مرحلة تطورهم المقبلة.

يمارس هؤلاء الغزاة القادمون من الفضاء الخارجي جريمة أسوأ من القتل. إنّهم لا يكتفون بقتل ضحيتهم بل يمحونها من الوجود. في فيلم **حرب الأكوان**، يفتت الشعاع الذي ينبعث من المركبة الفضائية كلّ الأشخاص والأشياء في طريقه، فلا يبقى منهم أثرٌ سوى رماد خفيف. وفي فيلم **الرجل الهيدروجيني** لهوندا (1959)، يذيب الكائن اللزج الزاحف كلّ الأجساد التي يتصل بها. فإذا قام هذا الكائن اللزج الذي يلوح مثل كتلة ضخمة من الهلام الأحمر، ويستطيع الزحف على الأرضيات وتسلق الجدران صعوداً ونزولاً، بملامسة القدمين العاريين لأحدهم، فَكُلّ ما سيبقى من ذلك الشخص كومة من الملابس (وهناك كتلة لزجة أكثر وضوحاً، ومتضاعفة الحجم، تؤدي دور الشرير في الفيلم الإنجليزي، **الزاحف المجهول** [1956]). وفي نسخة أخرى من هذه الفانتازيا، يصار إلى الاحتفاظ بالجسد، ولكن يعاد تكوين الشخص كلياً على شكل الخادم المؤتمت أو عميل القوى الخارجية. وهذه بالطبع فانتازيا مصاص الدماء بحلة جديدة. الشخص ميت حقاً ولكنه لا يعرف ذلك. إنّه «لا ميت»، وقد أصبح

« لا شخصاً». ويحصل ذلك لبلدة بأكملها في كاليفورنيا، في فيلم **غزو ناتشي الأجساد**، ولعدد من العلماء على كوكب الأرض في فيلم **تلك الجزيرة الأرض**، ولعدد من الأبرياء في **جاء من الفضاء الخارجي**، و**هجوم شعب الدمى** (1958)، و**آكلو الأدمغة** (1958). وكما تتهرب الضحية على الدوام من العناق المريع لمصاص الدماء، كذلك يصارع المرء في أفلام الخيال العلمي على الدوام لئلا «يخضع للسيطرة». أنّه يريد الحفاظ على إنسانيته. ولكن حالما تحصل الفعلة، تكون الضحية راضية كلّ الرضا عن وضعها، فهي لم تتحول من طيبتها الإنسانية إلى التعطش «الحيواني» المتوحش للدماء (وهي مبالغة مجازية للرغبة الجنسية)، كما في فانتازيا مصاص الدماء القديمة. لا، فقد أصبحت أكثر فعالية بكثير، والنموذج الخالص للتكنوقراطي المتحرر من الانفعالات، عديم الإرادة، الهادئ، والممتثل لِكُلّ الأوامر التي يتلقاها (السر الدفين وراء الطبيعة البشرية كان عادة هياج الحيوان داخل الإنسان كما في فيلم **كينغ كونغ**. ويتمثل الخطر المحدق بالإنسان، واستعداده للا أنسنة، في حيوانيته، والخطر هو في قدرة الإنسان على التحول إلى آلة).

والقاعدة، بالطبع، أن هذا الشكل المروع والمستعصي للقتل قد يصيب أياً كان في الفيلم ما عدا البطل، فالبطل وأسرته، رغم الخطر الشديد المحدق بهم، ينجون دائماً من هذا المصير. وفي نهاية الفيلم، يقابل الغزاة بالصد أو التدمير. ولا أعرف سوى حالة استثنائية واحدة تتمثل في فيلم يوم **اجتاح المريخ الأرض** (1963)، وفيه «يسيطر» الغزاة على العالم ـ البطل مع زوجته وولديهما بعد خوض كلّ المعارك التقليدية، وهذا فصل الختام (يظهرون في الدقائق الأخيرة من الفيلم وهم يحترقون بفعل أشعة سكان المريخ، وتصب قاماتهم المؤلّفة من الرماد في مسبحهم الفارغ، فيما يقود أشباههم

سيارة الأسرة). ويحصل تنوع آخر إنما تبديل متفائل لهذه القاعدة في فيلم **خلق البشرويين** (1964)، حيث يكتشف البطل في نهاية الفيلم، أنه قد يتحول بدوره إلى روبوت معدني، كامل بأحشاء ميكانيكية فائقة الفعالية وغير قابلة عملياً للتدمير، على الرغم من أنه لم يعلم بذلك، ولم يلاحظ أي اختلاف داخل جسده. ولكنه يعلم أنه سوف يصبح عما قريب «بشروياً» يتمتع بِكُلّ خصائص الإنسان الحقيقي.

من بين كلّ السمات الشائعة في أفلام الخيال العلمي، لعل موضوع اللا أنسنة هو الأكثر جاذبية. فكما أسلفت، قلما يتعلق الأمر بوضع أسود وأبيض، على غرار أفلام مصاصي الدماء. ويتباين موقف أفلام الخيال العلمي في اللاشخصنة. من جهة، بعض مميزات الغزاة غير المؤنسنين، المخففة والمقنعة، مثل تفوق العقل على المشاعر، ومثالية العمل الجماعي والأنشطة العلمية المولدة للإجماع، ودرجة متميزة من التبسيط الأخلاقي، هي بالتحديد سمات العالم ـ المخلِّص. إنّه لجدير بالاهتمام أن العالم، حين يجري تصويره سلبياً، ويتم ذلك عادة من خلال تصوير عالم فردي يلزم مختبره، ويهمل خطيبته أو زوجته وأولاده المحبين، مهووساً بتجاربه الجريئة والخطرة. والعالِم بوصفه عضواً مخلصاً في فريق، وبالتالي، أقل فردانية بكثير، يعامل بطريقة محترمة.

لا وجود على الإطلاق للنقد الاجتماعي، ولو بأكثر أشكاله المضمرة، في أفلام الخيال العلمي، فلا نقدٌ على سبيل المثال لأوضاع مجتمعنا المولد للاشخصية واللا أنسنة اللتين تنقلها فانتازيات الخيال العلمي إلى دائرة نفوذ كائن غير بشري. كما لا يوجد إقرار بمفهوم العلم بوصفه نشاطاً اجتماعياً، يتداخل مع المصالح الاجتماعية والسياسية، فالعلم إما مغامرة ببساطة (للخير أو الشر) أو استجابة تقنية أمام الخطر. وبصورة نموذجية، عندما يكون الخوف

من العلم هائلاً ـ عندما يعتبر العلم سحراً أسود بدلاً من سحر أبيض ـ فلا ميزة للبشر أبعد من الإرادة المنحرفة لأحد العلماء. في أفلام الخيال العلمي، يتجلى تناقض السحر الأسود والأبيض كانفصال بين التكنولوجيا المفيدة والإرادة الفردية الضالة لمفكر وحيد.

على هذا النحو، يمكن النظر إلى أفلام الخيال العلمي على أنها قصة مجازية مركزية الموضوع، زاخرة بالمواقف الحديثة الشائعة. وموضوع اللاشخصية («الخضوع للسيطرة») الذي كنت أتحدث عنه هو قصة مجازية جديدة تعكس الوعي القديم للإنسان بأنه قريب دائماً، بصورة محفوفة بالمخاطر من الجنون واللاتعقل رغم تعقله. ولكن ثمة في هذا المجال أكثر من مجرد صورة حديثة وشعبية تعبر عن قلق الإنسان الأزلي، إنما غير الواعي إلى حدّ كبير بشأن تعقله. وتستمد هذه الصورة معظم قوتها من قلق إضافي وتاريخي لم يختبره كذلك بصورة واعية معظم الناس، يتعلق بالظروف اللامشخصنة للحياة المعاصرة في المدن. وعلى نحو مماثل، لا تكفي الإشارة إلى أن القصص الرمزية في الخيال العلمي هي إحدى الأساطير الجديدة ـ فهذا أحد أساليب التواؤم والنفي ـ للقلق الإنساني الأزلي من الموت، فمرة أخرى، هناك انحراف قابل للتجديد تاريخياً يزيد من حدة القلق، وأعني به الصدمة التي عانى منها الجميع في أواسط القرن العشرين، حين اتضح أن كلّ إنسان من الآن وحتّى نهاية تاريخ البشرية، لن يمضي حياته الفردية تحت خطر الموت الفردي فحسب، وهذا أمر مؤكّد، إنما تحت خطر يكاد لا يطاق نفسياً، هو خطر الحرق والانقراض الجماعي اللذان قد يحصلا في أي لحظة، بلا سابق إنذارعلمياً.

من الناحية النفسية، لا يختلف تخيل الكارثة اختلافاً كبيراً من مرحلة تاريخية إلى أخرى. ولكنه يختلف من ناحية سياسية وأخلاقية.

وقد يكون ترقب يوم الدينونة المناسبة للانفصال الجذري عن المجتمع، كما فعل آلاف اليهود في أوروبا الشرقية خلال القرن السابع عشر، إذ سمعوا بأن ساباتاي تزيفي نصَّب نفسه مسيحاً، وبأن نهاية العالم غدت وشيكة، فتخلوا عن منازلهم وأشغالهم، وبدأوا ينزحون إلى فلسطين. ولكن الناس يتعاطون مع الأنباء عن حلول آخرتهم بأساليب متنوعة. وقد أفيد أن سكان برلين عام 1945 تلقوا بدون بلبلة عارمة نبأ قرار هتلر قتلهم جميعاً، قبل وصول الحلفاء، لأنهم لم يكونوا من الجدارة بحيث ينتصرون في الحرب. إننا، للأسف، في موقع سكان برلين عام 1945 أكثر من اليهود في أوروبا الشرقية خلال القرن السابع عشر، واستجابتنا أقرب إلى استجابتهم كذلك. ما أتقدّم به هو أن صورة الكارثة في الخيال العلمي هي أولاً شعار استجابة غير متلائمة .لا أقصد إنّني أحمل على هذه الأفلام جراء ذلك، فهي نفسها مجرد عينة، مجردة من التنميق، لعدم تلاؤم استجابة معظم الناس مع المخاوف غير القابلة للاستيعاب التي تجتاح وعيهم. وتكمن أهمية هذه الأفلام، إلى جانب الكم الهائل من السحر السينمائي الذي نجده فيها، في ذلك التقاطع بين منتج فني تجاري ساذج وخسيس إلى حدّ كبير وبين أعمق معضلات الوضع المعاصر.

عصرنا في الواقع هو عصر الغلو، فنحن نعيش تحت التهديد المتواصل لمصيرين مخيفين بالقدر نفسه، إنما متناقضين على ما يبدو: التفاهة الدؤوب والرعب الذي لا يصدق. والفانتازيا التي تقدّمها الفنون الشعبية بجرعات كبيرة هي التي تتيح لمعظم الناس التعاطي مع هذين الشبحين التوأمين. إن الفانتازيا بوسعها أن تنتشلنا من الملل الذي لا يطاق، وأن تلهينا عن المخاطر ـ الحقيقية أو المستبقة ـ بالهروب إلى أوضاع غريبة وخطيرة تتميز بخواتيم سعيدة

في اللحظة الأخيرة. ولكن من الأمور الأخرى التي بوسع الفانتازيا أن تفعلها هي إعادة ما لا يطاق نفسياً إلى حالته الطبيعية، وتعويدنا بالتالي عليه. من جهة، تجمِّل الفانتازيا الكون، ومن جهة أخرى، تعمد إلى إبطال مفعوله.

تقوم الفانتازيا في أفلام الخيال العلمي بالأمرين معاً، فهذه الأفلام تعكس مخاوف عامة، ولكنها تصلح لتهدئتها. إنّها تلقن لا مبالاة غريبة في ما يتعلق بعمليات الإشعاع، والتلوث، والتدمير التي أجدها متكررة ومحبطة. ويلطف المستوى الساذج للأفلام تلطيفاً متقناً الإحساس بالغيرية، والغرابة، مع المألوف المبتذل. وبشكل خاص، يجعل الحوار في معظم أفلام الخيال العلمي الذي يتميز بتفاهته الهائلة إنما المؤثرة من هذه الأفلام مضحكة بشكل رائع وغير مقصود، فتعليقات من قبيل: «تعال بسرعة، هناك وحش في المغطس»، أو «علينا أن نفعل شيئاً بهذا الشأن»، أو «مهلاً أيها البروفيسور. ثمة أحدهم على الهاتف»، أو «ولكن ذلك لا يصدق»، والجملة الأمريكية المعهودة: «أرجو أن ينجح ذلك!» هي مضحكة في إطار هولوكوست غريب وهادر. إلا أن هذه الأفلام تحتوي كذلك على جانب مؤلم وصادق النية بشكل مميت.

وبمعنى من المعاني، فإن كلّ هذه الأفلام هي على تواطؤ مع البغيض والمقيت، إذ هي تبطل مفعوله كما أسلفت. ولعل ذلك ليس أكثر من الأسلوب الذي يجتذب فيه أي فن جمهوره إلى داخل دائرة من التواطؤ مع الشيء الذي يمثله. ولكن علينا في هذه الأفلام أن نتعاطى مع أمور لا تخطر بالبال (بالمعنى الحرفي للكلمة). في هذه الحالة، «التفكير بما لا يخطر بالبال» ـ لا بأسلوب هرمان كان، كمادة للحساب والتدبير، بل كمادة للفانتازيا ـ يصبح نفسه، مهما حصل ذلك سهواً، فعلاً خاضعاً للنقاش إلى حدّ ما من منظور

أخلاقي. تكرس هذه الأفلام الكليشيهات السائدة حول الهوية، وقوة الإرادة، والسلطة، والمعرفة، والسعادة، والتوافق الاجتماعي، والذنب، والمسؤولية التي أقل ما يقال عنها إنّها لا تفي بالغرض في غلونا الحاضر. ولكن الكوابيس الجماعية لا تلغى من خلال الإثبات بأنها باطلة فكرياً وأخلاقياً. إن هذا الكابوس المتجسد من سجلات مختلفة في أفلام الخيال العلمي، قريب من واقعنا أكثر من اللازم.

[1965]

مخلوقات مضطرمة لجاك سميث

الأمر المؤسف الوحيد بشأن اللقطات القريبة للأعضاء الذكرية المتهدلة والنهود المترجرجة، ومشاهد الاستمناء والجنس الفموي، في فيلم **مخلوقات مضطرمة** لجاك سميث(*) أنها تجعل من الصعب ببساطة الاكتفاء بالتحدث عن هذا الفيلم المميز؛ فعلى المرء ألا يكتفي بالحديث عنه بل أن ينبري للدفاع عنه. ولكنني لا أريد، في معرض دفاعي عن هذا الفيلم وحديثي عنه على حدّ سواء، أن أجعله يبدو أقل فحشاً وفظاعة مما هو عليه. وللتذكير، يعرض فيلم **مخلوقات مضطرمة**، امرأتين وعدداً أكبر من الرجال، معظمهم بملابس نسائية مزخرفة يمرحون ويتخذون وضعاً معيناً ويضطجعون ويرقصون الواحد مع الآخر، ويمثلون مشاهد متنوعة من الشبق، والهياج الجنسي، والغرام، وامتصاص الدم، على إيقاع موسيقى تصويرية تضم بعض الأغاني اللاتينية الشعبية المشهورة (سيبوني، أمابولا)، وأغاني الروك،

(*) Jack Smith (1932 ـ 1989): مخرج وممثل أمريكي من رواد السينما السفلية Underground. يعتبر عموماً مؤسس الفن الأدائي الأمريكي ومصوراً فذاً. كان سميث أحد رواد جمالية التكلف والنفايات، فاستعمل وسائل إنتاجية رخيصة لابتداع عالم بصري شديد التأثر بأفلام هوليوود الرديئة، والاستشراق، وثقافة المخنثين. كان لأسلوبه تأثير على الأفلام السينمائية التي أخرجها آندي وارهول.

والعزف المخرَّش على الكمان، وموسيقى مصارعة الثيران، وأغنية صينية، ونصّ دعاية نابية لنوع جديد من «أحمر الشفاه على شكل قلب»، يجربه على الشاشة جمهرة من الرجال، بعضهم بأزياء نسائية وبعضهم لا، وجوقة الزعيق والصراخ الحاد الذي يصاحب الاغتصاب الجماعي لامرأة شابة ناهدة، وهو اغتصاب يتحول بفرح إلى حفلة دعارة جماعية. بالطبع، فيلم **مخلوقات مضطرمة** فاحش، ويتعمد أن يكون كذلك، فعنوانه ينبئنا بذلك تحديداً.

من المصادفة أن فيلم **مخلوقات مضطرمة** ليس إباحياً، إذا كان تعريف الإباحي هو النية الواضحة والقدرة على الإثارة جنسياً، فوصف العري والأوضاع الجنسية المتنوعة (مع الإغفال الملحوظ للمضاجعة الصريحة) من الشجوية والحذاقة أكثر من اللازم ليكون الفيلم من نوع الفجور والفسق. إن التصور الذي يقدمه سميث عن الجنس بريء وظريف بالتناوب بدلاً من كونه عاطفياً أو شبقاً.

ليس من الصعب إدراك عداء الشرطة لفيلم **مخلوقات مضطرمة**، فمن المحتوم للأسف على فيلم سميث أن يدافع عن بقائه أمام القضاء(*). ومما يخيب الأمل اللامبالاة والاشمئزاز والعدائية الصريحة للفيلم التي أعرب عنها الجميع تقريباً في الأوساط الفكرية والفنية الراشدة. ويكاد المعجبون به الوحيدون يؤلّفون صحبة مخلصة من المخرجين والشعراء وبعض سكان «قرية غرينويتش» الشبان(**). لم يتدرج فيلم مخلوقات **مضطرمة** بعد من كونه موضع عبادة، والفائز

(*) *Flaming Creatures*: عنوان فيلم تجريبي أمريكي محدود الميزانية (300 دولار) أخرجه جاك سميث عام 1963. وقد وضعت الشرطة يدها عليه بسبب وصفه السوريالي والتصويري للجنس يوم افتتاح عروضه، وحكمت عليه إحدى المحاكم الجنائية في نيويورك بالإباحية.

(**) Villagers نسبة إلى Greenwich Village: وهي منطقة سكنية تقع جنوب غرب حيّ مانهاتن في نيويورك، ومعروفة بأنها معقل الحياة الفنية، والحياة البوهيمية وثقافته البديلة.

بجائزة مجموعة السينما الأمريكية الجديدة التي تعتبر مجلة **الثقافة السينمائية**(*) لسان حالها. وعلى الجميع أن يشعر بالامتنان لجوناس ميكاس الذي أتاح مشاهدة فيلم سميث والعديد من الأعمال السينمائية الجديدة الأخرى بفضل جهده الفردي تقريباً، وبعناد بل وبطولة. إلا أنه لا بدّ من الإقرار بأن تصريحات ميكاس ومن حوله حادة، وغالباً ما تتسبب بالمجافاة، فمن الغباء أن يجادل ميكاس بأن المجموعة الجديدة من الأفلام التي تضم مخلوقات مضطرمة تشكل انطلاقة غير مسبوقة على الإطلاق في تاريخ السينما، فمثل هذه الشراسة لا تخدم سميث، وتجعل من الصعب، بصورة غير ضرورية، استيعاب ما هو قيّم في فيلمه مخلوقات مضطرمة، فهذا الفيلم عمل سينمائي صغير إنما قيّم ينتمي إلى تقليد خاص، هو سينما الصدمة الشاعرية. ويندرج في هذا التقليد فيلما **الكلب الأندلسي** و**العصر الذهبي** للويس بونويل، وأجزاء من فيلم **ضربة**، الفيلم الأول لأيزنشتاين، وفيلم **غريبو الأطوار** لتود براونينغ، و**الأسياد المجانين** لجان روش، و**دم البهائم** لجورج فرانجو، و**متاهة** للينيتشا، وأفلام كينيث أنغر (**أسهم نارية**، و**صعود برج العقرب**) و**نوفيسيات** لنويل بورش.

لقد أنتج صانعو الأفلام الطليعيون الأقدم عهداً في أمريكا (مايا ديرين، وجيمس بروتون وكينيث أنغر) أفلاماً قصيرة كانت مدروسة بعناية من الناحية الفنية. ونظراً إلى الميزانيات المتدنية لتلك الأفلام، كانت الألوان، وحركة الكاميرا، والتمثيل، وتزامن الصورة والصوت، على قدر المستطاع من الاحتراف. والعلامة الفارقة لأحد

(*) *Film Culture* : مجلة سينمائية أمريكية أنشأها أدولفاس ميكاس مع شقيقه جون عام 1954، وتوقفت عن الصدور حالياً. عرفت بتحليلها للسينما الطليعية في العمق، ولكنها كانت تنشر كذلك مقالات عن كلّ جوانب السينما، بما فيها سينما هوليوود.

الأسلوبين الطليعيين الجديدين في السينما الأمريكية (جاك سميث، ورون رايس وتلامذتهما، إنما ليس غريغوري ماركوبولوس أو ستان براكيدج) هي فظاظته التقنية العنيدة. أما الأفلام الأحدث عهداً ـ الجيدة والفقيرة وغير الملهمة على حدّ سواء ـ فتظهر لا مبالاة مثيرة للجنون إزاء كلّ عنصر تقني، وبدائية مدروسة. إنّه أسلوب معاصر للغاية وأمريكي للغاية، فلا مكان آخر مثل أمريكا تمتع فيه الكليشيه القديم للرومانسية الأوروبية بمسيرة طويلة، أي العقل القاتل مقابل القلب العفوي. إن في أمريكا، أكثر من أي مكان آخر، يعيش الإيمان على تداخل الدقة والأناة التقنية مع العفوية والحقيقة والفورية. وتعبر معظم التقنيات السائدة (فمناهضة التقنية تحتاج إلى تقنية) عن هذا الرأي في مجال الموسيقى، فثمة أداء واه حالياً، وكذلك تأليف موسيقي واه، ومصادر جديدة للصوت وأساليب جديدة لتشويه الآلات الموسيقية القديمة؛ وفي مجالي الرسم والنحت، ثمة تأييد للمواد غير الدائمة أو المسبوكة، وتحويل للأشياء إلى بيئات سريعة التلف (تستعمل مرة وترمى) أو «أحداث». ويجسد فيلم **مخلوقات مضطرمة**، بأسلوبه الخاص، هذا التكلف بشأن الانسجام المنطقي والتمام التقني للعمل الفني. بالطبع، لا وجود لأي قصة في هذا الفيلم، ولا تطور أحداث، ولا ترتيب ضروري للمشاهد السبعة (كما احتسبتها) المنفصلة بوضوح في الفيلم. وقد يشكّ المرء بسهولة بأن جزءاً من الشريط تعرَّض عمداً إلى الكثير من النور. ولا يقتنع المرء بأن أياً من المشاهد كان لا بدّ أن يطول إلى هذا الحد، بدلاً من أن تكون مدته أطول أو أقصر. لا تخضع اللقطات للتأطير التقليدي، فرؤوس الشخصيات محذوفة، وفي بعض الأحيان، تظهر وجوه غريبة على هامش المشهد، والكاميرا ممسوكة باليد في معظم الوقت، وغالباً ما تهتز الصورة (وهذا الاهتزاز في منتهى الفعالية، ومتعمد بدون شكّ، في مشهد الدعارة الجماعية).

ولكن انعدام الخبرة التقنية في فيلم **مخلوقات مضطرمة** ليس مخيباً للأمل، كما هو الحال في الكثير من الأفلام «السفلية»(*) التي ظهرت في الآونة الأخيرة، فجاك سميث يتميز بسخائه الشديد بصرياً، وفي كلّ لحظة، يتراءى على الشاشة كم مشهدي هائل بِكُلّ بساطة. ومن ثمّ، تتمتع صوره بشحنتها الفريدة وجمالها حتّى حين يضعف تأثير القوية منها بسبب الضعيفة، غير الفعالة، تلك التي كان بوسعها أن تكون أفضل من خلال التخطيط المسبق لها. في أيامنا الحاضرة، غالباً ما تكون اللامبالاة بالتقنية مصحوبة بالخواء، فالثورة الحديثة على الاحتساب في الفن غالباً ما تتخذ شكل الزهد الجمالي (ومعظم الرسم التعبيري التجريدي يتمتع بهذه الميزة التقشفية). غير أن فيلم **مخلوقات مضطرمة** ينبثق من جمالية مختلفة: إنّه مزدحم بالمادة البصرية. لا وجود فيه لأفكار، أو رموز، أو تعليق، أو نقد لأي شيء، ففيلم سميث متعة للحواس بالمعنى الضيق للكلمة. ومن هذه الناحية، إنّه النقيض التام لفيلم «أدبي» (وهو ما كان عليه العديد من الأفلام الفرنسية الطليعية). لا تكمن متعة فيلم **مخلوقات مضطرمة** في معرفة ما يشاهده المرء أو ما يستطيع تأويله، إنما في الطابع المباشر، والقوة، والكمّ المسرف في الصورة نفسها، فخلافاً لمعظم الأعمال الرصينة في الفن الحديث، لا يدور هذا العمل حول إحباطات الضمير، والخواتيم القاتلة للذات. على هذا النحو، تخدم التقنية الفظة التي يعتمدها سميث، بشكل بديع، الإحساس المتجسد

(*) Underground: كلمة تعني «سفلي» وتشير إلى حركة ثقافية بديلة ظهرت في الستينيات من القرن العشرين على هامش المجتمع. والسينما السفلية تيار طليعي في السينما الأمريكية أبصر النور بين عامي 1959 و1962، وازدهر بين عامي 1962 و1969، وهو معاصر للموجة الجديدة في فرنسا، والسينما الحرة في إنجلترا، وتندرج الأفلام السفلية مثل فيلم جاك سميث ضمن السينما التجريبية التي تقع بين الفنون التشكيلية والسينما التقليدية على هامش صناعة السينما التجارية، ولا تخضع جمالياً لقواعد ثابتة ومحددة سلفاً.

في فيلم مخلوقات مضطرمة، وهو إحساس يتخلى عن الأفكار، ويحدد موقعه أبعد من النفي والإلغاء.

فيلم مخلوقات مضطرمة هو ذلك العمل الفني النادر: إنّه يدور حول الفرح والبراءة. ولا ريب أن هذا الفرح وتلك البراءة يتألفان من موضوعات منحرفة بالمعايير الشائعة، ومنحلّة، وأقله فائقة المسرحية والتصنع. ولكن ذلك ما يميز، في اعتقادي، جمال الفيلم وحداثته. إن فيلم مخلوقات مضطرمة عينة جميلة لما يطلق عليه حالياً، في أحد الأنواع الفنية، اسماً جريئاً هو «الفن الشعبي»(*). ويتميز فيلم سميث بالتراخي، والاعتباطية، والتقاعس، وهي الصفات التي يتسم بها الفن الشعبي. كما يتمتع الفيلم بحبور الفن الشعبي وحذاقته وتحرره المثير من الوعظ الأخلاقي. تتمثل إحدى الفضائل العظيمة لحركة الفن الشعبي في الأسلوب الذي تخرق بواسطته هذه الحركة الحتمية القديمة بشأن اتخاذ موقف من الموضوع الذي يختاره (غني عن القول إنني لا أنكر بأنه من الضروري اتخاذ موقف من بعض الأحداث. والمثال المتطرف لعمل فني يتناول مثل هذه الأحداث هو مسرحية الوكيل. ما أقصده أنه ليس من الضروري اتخاذ موقف من بعض عناصر الحياة، ومن اللذة الجنسية بالدرجة الأولى). وترمي أفضل الأعمال من بين تلك التي تدعى بالفن الشعبي، على وجه التحديد، إلى التخلي عن المهمة القديمة التي تقضي بأن نوافق دائماً على ما هو موصوف في الفن أو لا نوافق عليه، أو ما هو مختبر في الحياة بصورة أكثر تعميماً (ولذلك، فإن من يرفضون الفن الشعبي

(*) Pop Art (بوب آرت): حركة فنية برزت في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين في بريطانيا، ثمّ في الولايات المتحدة، تستلهم الثقافة الجماهيرية الشعبية مثل الإعلانات والقصص المصورة.

بوصفه دليلاً على تزمت جديد، وعبادة تقبل لمنتجات الحضارة الجماهيرية إنما يعربون عن فكر متبلد وضيق)، فالفن الشعبي يتيح مزيجاً رائعاً وجديداً من المواقف التي كانت لتبدو من قبل مفارقات. على هذا النحو، فيلم **مخلوقات مضطرمة** نسخة مضخمة لامعة عن الجنس، وزاخرة في الوقت نفسه، بغنائية الاندفاعة الإيروتيكية. كما أنَّ هذا الفيلم زاخر بالتناقضات من الناحية البصرية، إذ يقدم مؤثرات بصرية مدروسة بعناية شديدة (أقمشة مخرَّمة، أزهار متساقطة، لوحات) ضمن مشاهد تعمها الفوضى والارتجال الواضح، تبادر فيها الأجساد، وبعضها جميل ومقنع في أنوثته وبعضها الآخر مهزول ومكسو بالشعر، إلى التمايل والرقص والمضاجعة.

بوسع المرء أن يعتبر بأن فيلم جاك سميث يتخذ لنفسه موضوعاً شاعرية التخنث. لقد صرَّحت مجلة الثقافة السينمائية، حين منحت فيلم **مخلوقات مضطرمة** جائزة الفيلم المستقل الخامسة، عن جاك سميث ما يلي: «لم يصعقنا بالإشفاق أو الفضول حيال الانحراف، بل بعظمة مملكة التخنث وسحر أرض الجن. لقد سلط الضوء على جزء من الحياة، مع أنه جزء يزدريه معظم الرجال». والحقيقة هي أن فيلم **مخلوقات مضطرمة** يدور حول التبادلية الجنسية أكثر منه حول المثلية الجنسية. تتماثل رؤية سميث مع الرؤية التي تجسدها لوحات بوش عن جنة وجحيم من الأجساد المتلوية والمخزية والحاذقة. خلافاً لتلك الأفلام الرصينة والمثيرة عن مفاتن ومخاوف الحب المثلي، مثل فيلم **أسهم نارية** لكينيث أنغر، وفيلم **أنشودة الحب** لجان جينيه، اللافت في شخصيات فيلم سميث أن المرء لا يستطيع أن يميز بسهولة الرجال من النساء. إنّها «مخلوقات» تضطرم في ابتهاج جنسي تبادلي ومتعدد الأشكال. يقوم الفيلم على شبكة معقدة من العلاقات الملتبسة والغامضة تتمثل صورتها الأولى في الخلط بين

أجساد الرجال والنساء، فيصبح النهد المرتج والقضيب المرتج قابلين للتبادل الواحد محل الآخر.

لقد بنى بوش طبيعة غريبة، مجهضة ومثالية وضع فيها شخوصه العارية، ورؤاه الخنثوية عن الألم واللذة. أما سميث فليس لديه خلفية واضحة (يتعذر في الفيلم معرفة ما إذا كان المشهد مصور في الداخل أو في الخارج)، إنما لديه تلك المشهدية المصطنعة بإتقان والمبتدعة للأزياء والإيماءات والموسيقى. وتتجلى أسطورة التبادلية الجنسية على خلفية من الأغاني التافهة والإعلانات والملابس والرقصات، وفي معظم الأحوال من ذخيرة الفانتازيا المستقاة من الأفلام المبتذلة. ويتألف نسيج فيلم مخلوقات مضطرمة من تلصيق غني لمعتقد «التكلف»: امرأة ترتدي الأبيض (هي رجل مخنث) يتدلى رأسها، وتمسك ساقاً من الزنبق؛ امرأة نحيلة تخرج من تابوت ويتبين أنها مصاصة دماء ورجل في نهاية الأمر؛ راقصة إسبانية مدهشة (هي كذلك رجل مخنث) لديها عينان سوداوان واسعتان، وترتدي طرحة مخرَّمة سوداء، وتمسك مروحة؛ لوحة خارجة من أغنية شيخ البلاد العربية(*) تظهر رجالاً مضطجعين يرتدون البرانس وغاوية غريبة تكشف أحد نهديها ببلادة؛ مشهد يظهر امرأتين مضطجعتين على الأزهار والبسط، يذكر بالبنية الكثيفة والمزدحمة في الأفلام التي أدار سترنبرغ خلالها مارلين ديتريش أوائل الثلاثينيات. ويضم معجم الصور والمواد التي يغرف منها سميث التراخي في اللوحات السابقة على رافاييل(**)؛ الفن الجديد؛ الأساليب الإغرابية العظيمة في

(*) Sheik of Araby: أغنية ظهرت في عام 1921 كرد فعل على النجاح الذي حصده فيلم **الشيخ** للراقص ردولف فالنتينو، وقد استعادها فريق البيتلز عام 1962.

(**) Pre-Raphaelites: مجموعة من الرسامين والشعراء والنقاد الإنجليز الطليعيين، تأسست أخويتهم عام 1848 من أجل إصلاح الفن، وهم يرفضون المقاربة الآلية النزعة التي =

العشرينيات، الإسبانية والعربية منها، وأسلوب «التكلف» الحديث في تذوق الثقافة الجماهيرية.

يعتبر فيلم **مخلوقات مضطرمة** مثالاً منتصراً لنظرة جمالية إلى العالم، ولعل هذه النظرة، في العمق، خنثوية على الدوام. ولكن هذا البلد لم يستوعب بعد هذا النوع من الفن، فالمساحة التي يتحرك فيها فيلم **مخلوقات مضطرمة** ليست مساحة الأفكار الأخلاقية التي حدد ضمنها النقاد الأمريكيون تقليدياً موقع الفن. وأشدد على أنه ليست هنالك فقط مساحة أخلاقية فحسب من المؤكّد أن فيلم **مخلوقات مضطرمة** لن يؤدي بموجب قوانينها مهمته بنجاح؛ فهناك أيضاً المساحة الجمالية، مساحة اللذة. وفي هذا المجال، يتحرك فيلم سميث ويكتسب كيانه.

[1964]

= اعتمدها عصر النهضة والرسم المتكلف في أعقاب رافاييل ومايكل أنجلو. اعتقدوا أن التوضع الكلاسيكي والتأليف الأنيق في أعمال رافاييل كان لهما أثر سيئ على التعليم الأكاديمي للفن وبالمقابل، أرادوا العودة إلى وفرة التفاصيل، وحدة الألوان، وتعقيد التأليف في الفن الفلمندي والقرن الخامس عشر الإيطالي أو ما يعرف بالكواتروتشنتو.

موريل لآلان ريني

إلى حدٍّ كبير، يعتبر **موريل** أصعب أفلام آلان ريني(*) الثلاثة البارزة، ولكنه مستقى بوضوح من ذخيرة الموضوعات نفسها التي نجدها في فيلميه الأولين. رغم الأسلوب المتميز لكتاب السيناريو الذين يتسمون باستقلاليتهم الشديدة، وهم مارغريت دوراس في فيلم **هيروشيما حبي**، وآلان روب ـ غرييه في فيلم **السنة الماضية في مارينباد**، وجان كيرول في فيلم **موريل**، تتقاسم الأفلام الثلاثة موضوعاً واحداً هو البحث عن الماضي الذي يفوق الوصف. ولفيلم ريني الجديد عنوان مشترك لهذه الغاية، مثل رواية قديمة الطراز، فهو يدعى **موريل** أو **المدّة التي تستغرقها العودة**.

يتناول فيلم **هيروشيما حبي** الدمج بين ماضيين منفصلين ومتصادمين، فقصة الفيلم هي عن المحاولة غير الموفقة للشخصيتين

(*) Alain Resnais (1922 ـ): مخرج ومنتج سينمائي وكاتب سيناريو فرنسي، يتراوح أسلوبه بين التحليل النفسي والسوريالية، والالتزام الاجتماعي والسياسي (مثل فيلمه **موريل** 1963 الذي يتحدث عن تبعات حرب الجزائر)، وهو معروف بعمله التوثيقي الدقيق في أفلامه إذ يطلب من كتاب السيناريو أن يعدوا بطاقات تفصيلية عن سيرة الشخصيات لإضفاء العمق عليها.

الرئيستين، مهندس معماري ياباني وممثلة فرنسية، لأن يستخرجا من ماضيهما جوهر الإحساس (وانسجام الذاكرة) الذي بوسعه أن يغذي علاقة حبّ في الحاضر. في بداية الفيلم، نراهما في الفراش، ويمضيان بقية الفيلم يتلو كلّ منهما نفسه للآخر بِكُلّ ما للكلمة من معنى، ولكنهما يخفقان في التسامي على «تصريحاتهما»، وإحساسهما بالذنب، وانفصالهما.

أما فيلم **السنة الماضية في مارينباد** فيشكل نسخة أخرى عن الموضوع نفسه. ولكن الموضوع في هذا الفيلم يدور في إطار مسرحي وثابت عمداً، على تماس مع القباحة الحديثة الوقحة لفيلم **هيروشيما الجديدة** والأصالة الريفية الراسخة لمدينة نيفير الفرنسية. تدفن هذه القصة نفسها في مكان بعيد عن الحضارة، جميل وقاحل. وتجسد موضوع الزمن المستعاد(*) مع شخصيات تجريدية، محرومة من الوعي الراسخ أو الذاكرة أو الماضي. ويشكل فيلم **مارينباد** انقلاباً شكلياً لفكرة **هيروشيما حبي**، مع أكثر من عنصر في المحاكاة الكئيبة لموضوعه، فبما أن فكرة **هيروشيما حبي** هي وزن الماضي المستحضر حتماً، ففكرة **مارينباد** هي انفتاح الذاكرة وطابعها التجريدي. يُختزل حقّ مطالبة الماضي على الحاضر إلى صفر، إلى رقصة باليه، أو ـ في الصورة التحكمية للفيلم ـ إلى لعبة تحدد نتائجها كلياً الحركة الأولى (إذا كان الذي يقوم بالحركة الأولى يدري ماذا يفعل). الماضي فانتازيا الحاضر حسب هيروشيما ومارينباد. يطور فيلم **مارينباد** التأمل حول شكل الذاكرة المضمرة في هيروشيما، نازعاً الرداء الأيديولوجي للفيلم الأول.

تكمن صعوبة موريل في مسعاه للقيام بما قام به كلّ من

(*) Le Temps retrouvé (وردت بالفرنسية في النصّ الأصلي).

هيروشيما وماريِنباد. إنّه يحاول التعاطي مع مسائل جوهرية ـ حرب الجزائر، ومنظمة الجيش السري، وعنصرية المستعمرين ـ كما تعاطى هيروشيما مع القنبلة الذرية، والحركة السلمية، والتعاون مع العدو. ولكنه يحاول كذلك، على غرار **ماريِنباد**، أن يعكس دراما تجريدية خالصة. ويضاعف عبء هذه النية المزدوجة ـ أي أن يكون ملموساً ومجرداً في آن ـ النزعة الفنية للفيلم وتعقيده.

مرة أخرى، يتناول الفيلم مجموعة من الأشخاص الذين تقض ذكرياتهم مضجعهم. تستدعي هيلين أوغان، وهي أرملة في حوالي الأربعين من العمر تعيش في مدينة بولونيا الفرنسية الريفية، باندفاعة متهورة، عشيقها السابق الذي لم تقابله منذ عشرين عاماً لزيارتها. لا يذكر على الإطلاق دافعها الذي يتخذ في الفيلم طابع الفعل المجاني. تدير هيلين تجارة أثاث قديم على وشك الإفلاس من شقتها، وتدمن المقامرة، وترزح تحت عبء الديون. يعيش معها في معاناة غرامية أليمة ابن زوجها الصموت، برنار أوغان، وهو بدوره مدمن ذكريات، عاد مؤخراً من الخدمة في الجيش الفرنسي بالجزائر. لا يستطيع برنار أن ينسى مشاركته في جريمة تعذيب سجينة سياسية جزائرية، فتاة اسمها موريِيل. إنّه ليس عاجزاً عن العمل لشدة اضطرابه فحسب، بل يعاني من التململ وعدم الاستقرار. بحجة زيارة خطيبة وهمية في المدينة (أطلق عليها اسم موريِيل)، غالباً ما يهرب من شقة زوجة أبيه الحديثة، حيث كلّ قطعة أثاث فيها جميلة ومعروضة للبيع، إلى غرفة يحتفظ بها في أنقاض شقة الأسرة القديمة التي تعرضت للقصف خلال الحرب العالمية الثانية.. يبدأ الفيلم بوصول الفونس، عشيق هيلين السابق من باريس. ترافقه عشيقته فرانسواز التي يدعي أنها ابنة أخيه. وينتهي الفيلم، بعد عدة أشهر، بعد أن يجري اللقاء غير الناجح بين هيلين والفونس مجراه. ويغادر

الفونس وفرانسواز إلى باريس وقد تنغصت علاقتهما إلى الأبد. أما برنار فيودع زوجة أبيه بعد أن يطلق النار على صديق الصبا الذي أشرف، بوصفه جندياً، على تعذيب موريل، وبات عضواً مدنياً في منظمة الجيش السري في فرنسا. في المشهد الختامي، تصل سيمون، زوجة الفونس التي جاءت تطالب بزوجها، إلى شقة هيلين الخاوية.

خلافاً لفيلمي هيروشيما وماريِنباد، يوحي فيلم **موريل** مباشرة بحبكة معقدة وبعلاقات شائكة بين الشخصيات (في الملخص الذي عرضته آنفاً، أغفلت شخصيات ثانوية هامة، بمن فيهم أصدقاء هيلين، موجودة في الفيلم). إلا أن ريني يتحاشى عمداً السرد المباشر بسبب كلّ هذا التعقيد. إنّه يقدم لنا سلسة من المشاهد القصيرة، الأفقية في نبرتها الانفعالية التي تركز على لحظات مختارة غير درامية في حياة الشخصيات الأربع الرئيسيّة: هيلين وابن زوجها والفونس وفرانسواز يتناولون الطعام معاً؛ هيلين تصعد أو تنزل سلم كازينو المقامرة؛ برنار يقود دراجته الهوائية في المدينة؛ برنار يمتطي الخيل في التلال خارج المدينة؛ برنار وفرانسواز يسيران ويتحادثان؛ وهلم جرا. في الحقيقة، ليس من الصعب متابعة الفيلم. لقد شاهدته مرتين، وتوقعت بعد مشاهدته للمرة الأولى أنّني سأكتشف فيه المزيد المرة الثانية، ولكني لم أكتشف شيئاً. ليس من المفترض أن يحير فيلم **موريل** على غرار فيلم **ماريِنباد** لأن لا شيء يتوارى «خلف» التصريحات المقتضبة والمتقطعة التي يشاهدها المرء والتي لا يمكن فكّ رموزها لأنها ببساطة لا تقول أكثر مما تقول. يبدو الأمر كأن ريني تناول قصة يمكن سردها مباشرة وقطعها بصورة مخالفة لما هو معهود. هذا الشعور «المخالف لما هو معهود»، أو الإحساس بمشاهدة الأحداث من زاوية معينة، هو السمة المميزة لفيلم **موريل**. إنّه أسلوب ريني في تحويل قصة واقعية إلى دراسة شكل الانفعالات.

على هذا النحو، وعلى الرغم من أن متابعة القصة ليست عسيرة، فالتقنية التي يعتمدها ريني لسردها تنأى بالمشاهد عمداً عن القصة. وأكثر هذه التقنيات جلاءً تصوره الإضماري اللامركزي للمشهد. يبدأ الفيلم بالوداع المتكلف بين هيلين وزبون متطلب على عتبة شقة هيلين؛ ثمّ نشاهد حديثاً مقتضباً بين هيلين المنزعجة وبرنار الساخط. وخلال المشهدين، يحول ريني دون إعطاء المشاهد الفرصة لتوجيه نفسه بصرياً وفق الشروط السردية التقليدية، فيظهر لنا يداً على أكرة الباب، والابتسامة الفارغة والكاذبة للزبون، وإبريق القهوة الذي يغلي. تقوم طريقة تصوير المشاهد وتوليفها على تفكيك القصة بدلاً من تفسيرها. ثمّ تستعجل هيلين الذهاب إلى محطة القطار لاستقبال ألفونس الذي تجده بصحبة فرانسواز، وتقودهما من المحطة إلى شقتها سيراً على الأقدام. وأثناء السير من المحطة ـ والوقت ليلاً ـ ، تتكلم هيلين بعصبية عن بولونيا التي تعرضت للتدمير خلال الحرب، ثمّ أعيد بناؤها بأسلوب حديث ووظيفي ذكي؛ وتتخلل اللقطات التي تصور الثلاثة وهم يسيرون عبر المدينة ليلاً مشاهد للمدينة في وضح النهار. ويقيم صوت هيلين الصلة في هذا التعاقب البصري الفائق السرعة. في أفلام ريني، كلّ الكلام، بما في ذلك الحوار، ينزع إلى أن يصبح سرداً، أي إنه يحوم حول الأحداث الجريئة بدلاً من أن ينبثق منها مباشرة.

يختلف التقطيع البالغ السرعة في فيلم **موريل** عن التقطيع العصبي والمفعم بالحياة في فيلمي **أنفاس لاهثة** و**أن تعيش حياتها** لغودار. يجتذب التقطيع المباغت عند غودار المشاهد إلى داخل القصة، ويجعله متململاً، ويزيد شهيته للأحداث، مولداً نوعاً من التشويق البصري. عندما يبادر ريني إلى التقطيع المباغت، ينأى بالمشاهد عن القصة، فتقطيعه يصلح لفرملة السرد، ويلوح مثل دفق

ارتجاعي جمالي، ومؤثر تغريبي سينمائي.

وللجوء ريني إلى الكلام مؤثر «تغريبي» مماثل على مشاعر المشاهد. وبما أن شخصياته الرئيسيّة ليست فاقدة الحس فحسب بل توحي بانطباع الميئوس منه، فكلماتها غير مؤثرة انفعالياً على الإطلاق. الكلام في فيلم من أفلام ريني مناسبة نموذجية للإحباط، سواء تمثل في التلاوة الغاشية للمحنة التي تفوق الوصف بسبب أحد أحداث الماضي، أو الكلمات المبتورة والذاهلة التي تتلفظ بها شخصياته الواحدة للأخرى في الحاضر (بسبب تثبيطاتُ الكلام، تتمتع العيون بسطوة كبيرة في أفلام ريني. ويتمثل الموقف الدرامي المعروف فيها، بقدر ما يسمح بذلك، في بضعة كلمات تافهة، يتبعها صمت ونظرة). لحسن الحظ، يخلو فيلم **موريل** من الأسلوب التعويذي الذي لا يطاق في حوار هيروشيما والسرد في **مارينباد**. فباستثناء بعض الأسئلة المطبقة التي لا جواب عليها، تتفوه الشخصيات في فيلم **موريل** معظم الأحيان بجمل مملة ومبهمة، ولا سيما حين تعاني من الحزن الشديد. ولكن نثرية الحوار الراسخة في فيلم **موريل** لا ترمي إلى الدلالة على أي شيء مختلف عن الإضفاء المريع للمسحة الشعرية في فيلميه الطويلين السابقين. يقدم ريني الموضوع نفسه في كلّ أفلامه، فَكُلّ أفلامه تدور حول ما يفوق الوصف (والموضوعان الأساسيان اللذان يفوقان الوصف هما الإحساس بالذنب والتوق الإيروتيكي). والمفهوم التوأم للفوق وصفية هو التفاهة. في الفن الراقي، التفاهة هي تواضع ما يعجز اللسان عن وصفه. تقول هيلين المكروبة بكآبة في لحظة من اللحظات إلى الفونس اللطيف والماكر: «قصتنا هي حقاً قصة تافهة»(*). ويقول

(*) Une Histoire banale (وردت بالفرنسية في النصّ الأصلي).

برنار للغريب الذي أسرَّ له بذكرياته المؤلمة: «لا يمكن البوح بقصة موربيل». ويعني هذان التصريحان الشيء نفسه حقاً.

على الرغم من البراعة البصرية التي تتميز بها فلام ريني، يبدو لي أن تقنياته تدين للأدب أكثر مما تدين لتقليد السينما بحدّ ذاته (برنار، في فيلم **موربيل**، هو صانع أفلام ـ فهو يجمع «الأدلة»، كما يدعو ذلك، حول قضية موربيل ـ للسبب نفسه الذي يجعل من الضمير المركزي في الكثير من الروايات الحديثة هو ضمير شخصية تكون كاتباً). وأكثر الجوانب الأدبية في أفلام ريني هي شكليتها(*)، فالشكلية بحدّ ذاتها ليست أدبية. ولكن استملاك سرد معقد وخاص من أجل تعميته ـ وكتابة نصّ تجريدي فوقه إذا ما اقتضى الأمر إجراءً أدبياً للغاية. هناك قصة في فيلم **موربيل**، قصة امرأة مضطربة في خريف العمر تسعى لإعادة حبّ عاشته منذ عشرين عاماً إلى وضعه السابق، وجندي شاب سابق يحطمه الشعور بالذنب بسبب تواطئه في حرب همجية. ولكن فيلم **موربيل** مصمَّم بحيثُ إنَّه لا يدور حول أي شيء في أي لحظة منه. والفيلم تأليف شكلي في كلّ لحظة من اللحظات؛ ولهذه الغاية، تتشكل المشاهد الفردية تشكيلاً غير مباشر، ويختلط تسلسله الزمني، وينحصر الحوار فيه إلى الحد الأدنى من الإبلاغية.

هذا هو بالتحديد مقصد العديد من الروايات الجديدة التي

(*) Formalism أو الشكلية، وهي عبارة عن تيار نقدي يقدم الشكل على المضمون في الفنون والآداب والفلسفة. في الدراسة السينمائية، تلجأ الشكلية إلى اللغة السينمائية كالمونتاج وتأليف اللقطة وحركة الكاميرا وتصميم موقع التصوير للتشديد على المميزات التصويرية للصورة، ويعتبر فيلم السنة الماضية في **ماريناد** لآلان ريني من نماذج هذه السينما الشكلية.

تصدر في فرنسا اليوم، أي إلغاء القصة بمعناها النفسي أو الاجتماعي التقليدي، لصالح استكشاف شكلي لبنية انفعال أو حدث. على هذا النحو، فإن الاهتمام الحقيقي لميشال بوتور في روايته التعديل ليس في أن يظهر ما إذا كان البطل سوف يفارق زوجته أم لا للعيش مع عشيقته، وأقله بناء نظرية للحب على أساس قراره. فما يثير اهتمام بوتور هو «التعديل» نفسه، أي البنية الشكلية لسلوك الرجل. وبهذه الذهنية تحديداً، يتناول ريني فيلم **مورييل**.

الصيغة النموذجية للشكليين الجدد في مجالي الرواية والسينما هي مزيج من البرودة والعاطفة: البروة التي تحصر عاطفة هائلة وتكبتها. والاكتشاف العظيم الذي قام به ريني هو تطبيق هذه الصيغة على المادة «الوثائقية»، على أحداث حقيقية حبيسة في الماضي التاريخي. وفي هذه الحالة ـ في أفلام ريني القصيرة، ولا سيما **غرنيكا**، **وفان غوغ**، وبالدرجة الأولى، **ليل وضباب** ـ تنجح الصيغة نجاحاً باهراً، وتثقف مشاعر المشاهد وتحرّرها. تتحرك الكاميرا (الفيلم بالألوان)، وتستكشف العشب الذي ينبت بين الشقوق في مبنى المحارق الجماعية. تتباين السكينة المروعة لمعتقل داشاو الذي أضحى هيكلاً أجوف، صامتاً، وخاوياً مع الحقيقة التي تفوق الخيال لما جرى هناك في الماضي. ويتجسد هذا الماضي في صوت هادئ يصف الحياة في معسكرات الاعتقال، ويتلو إحصاءات الإبادة (النصّ لجان كيرول)، مع إقحام فيلم إخباري بالأبيض والأسود عن المعسكر لدى تحريره (وهو يذكر بمشهد في فيلم **موريل** يتلو فيه برنار قصة تعذيب موريل وقتلها، فيما يعرض فيلماً من النوع العائلي لرفاقه المرتدين بزات عسكرية نظامية والمبتسمين في الجزائر. ولا تظهر موريل نفسها أبداً في هذا الفيلم). ويكمن تفوق **ليل وضباب** في تحكمه المطلق، ورهافته الفائقة في التعاطي مع موضوع يجسد

أنقى أشكال الشجوية وأكثرها ألماً، فالخطر الذي يتهدد مثل هذا الموضوع بوسعه تخدير مشاعرنا بدلاً من تحريكها. وقد تخطى ريني ذلك الخطر باعتماد مسافة من موضوعه الذي هو ليس عاطفياً، والذي لا يتحايل، رغم ذلك، على رعب الفظاعة. يطغى ليل وضباب بأسلوبه المباشر إنما يظل مفعماً باللباقة بشأن ما لا يتصوره الخيال.

غير أن الخطّة نفسها غير ملائمة أو مرضية إلى هذا الحد في أفلام ريني الثلاثة البارزة. ومن التبسيط الشديد القول إن ذلك حصل لأن مخرجاً وثائقياً متبصراً ومتعاطفاً بشكل بارع استبدل بمحب الجمال والشكلي (فالأفلام هي فن في نهاية المطاف). ولكن ثمة خسارة لا تنكر في القوة بما أن ريني يرغب كثيراً أن يجمع بين الاثنين - بين «الرجل اليساري»(*) والشكلي. ويتمثل هدف الشكلية في تحطيم المضمون، في مساءلة المضمون. تدور كلّ أفلام ريني حول واقع الماضي الخاضع للنقاش. وبصورة أدق، الماضي بالنسبة إلى ريني هو ذلك الواقع القابل للاستيعاب والملتبس (على هذا النحو، الشكلية الجديدة للروايات والأفلام الفرنسية هي لا أدرية مكرَّسة لهذا الواقع نفسه). في الوقت نفسه، يؤمن ريني بالماضي من حيث كونه توقيع التاريخ، ويريدنا أن نتشارك في موقف معين إزاءه. ولا يتسبب ذلك بمشكلة في فيلم **ليل وضباب**، حيث ذكرى الماضي تقع موضوعياً خارج الفيلم، إذا جاز التعبير، في راوٍ متجرد. ولكن ريني، حين قرر أن يتخذ موضوعاً، لا «الذاكرة» بل «الاستذكار»، وأن يضع الذكريات في شخصيات ضمن الفيلم، حصل اصطدام صامت بين أهداف الشكلية وأخلاق الالتزام. وكانت نتيجة استعمال

(*) Homme de gauche (وردت بالفرنسية في النصّ الأصلي).

مشاعر رائعة ـ مثل الإحساس بالذنب بسبب القنبلة الذرية (في فيلم **هيروشيما حبي**) وبسبب الفظائع التي اقترفها الفرنسيون في الجزائر (فيلم **موريل**) ـ كموضوعات للبرهنة الجمالية أن بنية الفيلم شابها التوتر والإسهاب الملموسان، كما لو أن ريني لا يدري أين يقع محور فيلمه حقاً. على هذا النحو، الشاذ المزعج في فيلم **هيروشيما حبي** هو الموازنة الضمنية للرعب العظيم في ذاكرة البطل الياباني، القصف وضحاياه المشوهين، مع الرعب التافه بالمقارنة، القادم من الماضي الذي يقض مضجع البطلة الفرنسية، والمتمثل في علاقة غرامية بجندي ألماني أثناء الحرب تعرضت بسببها للإهانة، بعد التحرير، إذ حلق شعرها.

لقد قلت إن الاستذكار وليس الذاكرة هو موضوع أفلام ريني: يصبح الحنين نفسه هو موضوع الحنين، وتصبح ذاكرة شعور غير قابل للاسترداد هي موضوع الشعور. والفيلم الوحيد في أفلام ريني البارزة الذي لا يتكشف عن هذا اللبس بشأن محوره هو **مارينباد**، ففي هذا الفيلم، يُرفع انفعال شديد ـ **شجوية** الحرمان والتوق الإيروتيكي - إلى مستوى انفعال مطلق من خلال وضعه في موقع يتسم بسمة الكيان التجريدي، وهو قصر فسيح تسكنه عارضات الأزياء الراقية (Haute couture). وهذه الطريقة مقنعة لأنها ذاكرة لا تاريخية ولا سياسية بالكامل قام ريني بتحديد موقعها في نوع من الماضي التعميمي. ولكن التجريد من خلال التعميم، على الأقل في هذا الفيلم، يبدو أنه يؤدي إلى انحراف الزخم، فالمزاج هو تحفظ مؤسلب، ولكن المرء لا يشعر كفاية بضغط ما تتحفظ الشخصيات بشأنه. لفيلم **مارينباد** محوره، ولكن هذا المحور يبدو مجمَّداً. إنّه يتميز بجلال ملح، وفي بعض الأحيان، بليد، يتقوض فيه باستمرار الجمال البصري وإتقان التركيب بسبب الافتقار إلى التوتر الانفعالي.

يتمتع فيلم **موريبل** الذي هو فيلم أكثر طموحاً بكثير بالمزيد من الحيوية، فقد عاد ريني إلى المشكلة التي لا يقدر أن يتهرب منها نظراً إلى إحساسه وإلى الموضوعات التي يتمنى دراستها، أي التوفيق بين الشكلية وأخلاق الالتزام. لا يمكن القول إنّه قام بتسوية المشكلة. وفي نهاية الأمر، لا بدّ من اعتبار **موريبل** إخفاقاً راقياً، ولكنه قد بين لنا المزيد عن المشكلة وتعقيدات أي حلّ لها. إنّه لا يرتكب خطأ التنسيق ضمناً بين الفظاعة التاريخية والأسى الشخصي (كما في فيلم **هيروشيما حبي**)، فكلاهما موجود، في شبكة واسعة من العلاقات التي لا نعرف أبداً «دواخلها» النفسية. لقد سعى ريني إلى تجسيد مواده من خلال عبء ذكرى مؤلمة بسبب المشاركة في حدث تاريخي حقيقي (برنار في الجزائر)، والكرب المكتوم لماضٍ شخصي خالص (هيلين وعلاقتها بألفونس) بطريقة مجردة وملموسة في آن معاً. إنّها ليست تلك الطريقة الواقعية الوثائقية المصوَّرة أقل مما تقتضيه الحقيقة في تصويره لمدينة هيروشيما، ولا الواقعية الحسية لتصوير مدينة نيفير، ولا هي جمود المتحف التجريدي المتجسد في موقع **مارينباد** الإكزوتيكي. إن التجريد في فيلم **موريبل** أكثر دقة وتعقيداً لأنه يتكشف في العالم اليومي الحقيقي بدلاً من الانفصال عنه في الزمان (اللقطات الاسترجاعية في فيلم هيروشيما) أو المكان (قصر **مارينباد**). ويتم التعبير عنه بصرامة دلالته التركيبية، أولاً، ولكن ذلك أمر نصادفه في كلّ أفلام ريني. وهو يتجلى كذلك في التقطيع السريع بين المشاهد الذي قد أشرت إليه آنفاً، وهذا إيقاع جديد في أفلام ريني، وفي استعمال الألوان، فالتصوير بالألوان الذي يقوم به ساشا فيرني في فيلم **موريبل** يذهل ويمتع، ويمنح المرء الإحساس بأنه لم يقدِّر أبداً من ذي قبل موارد الألوان في السينما التي لجأت إليها أفلام مثل **بوابة الجحيم** و**إحساس**

لفسكونتي فيما مضى كذلك. ولكن تأثير الألوان في فيلم ريني ليس في كونها جميلة فقط. إنّها الحدة العدائية اللا إنسانية التي تتميز بها هذه الألوان التي تمنح الأشياء اليومية، أدوات المطبخ الحديثة، المباني والمتاجر الحديثة، تجريدية ومسافة غير مألوفتين.

وثمة مصدر آخر للتكثيف من خلال التجريدية يتمثل في موسيقى هانز فرنر هينتزي المؤلّفة من الصوت والأوركسترا، وهي إحدى المقطوعات الموسيقية التصويرية النادرة التي تقوم كتركيب موسيقي بذاتها. في بعض الأحيان، توظف الموسيقى لأغراض درامية تقليدية: للتأكيد أو التعليق على ما يجري. على هذا النحو، في المشهد الذي يعرض فيه برنار الفيلم الفظ الذي صوره عن رفاقه السابقين في الجزائر، المتقافزين والمبتسمين، تصبح الموسيقى قاسية ومرتجة، وتتناقض مع براءة الصورة (نعلم أنهم الجنود الذين يشاركون برنار ذنب موت موريل). ولكن التوظيف الجدير بالمزيد من الاهتمام الذي يقوم به ريني للموسيقى هو حين يجعل منها عنصراً بنيوياً في السرد. وفي بعض الأحيان، يوظف البيت الصوتي الخالي من النبرة الذي تغنيه ريتا سترايش، مثل الحوار، للتغطية على الأحداث. من خلال الموسيقى، نعلم متى تكون هيلين معذبة بسبب انفعالاتها المباح عنها بالكاد. وتشكل الموسيقى، في أقوى استعمالاتها، نوعاً من الحوار المنقّى الأخير الخالي من الكلام، حين تأتي سيمون بحثاً عن زوجها في شقة هيلين فلا تجد أحداً، وتتحول الموسيقى إلى لسان حالها؛ ويتصاعد الصوت والأوركسترا تصاعداً متفجعاً.

غير أن مشكلة فيلم **موريل** ـ وأعمال ريني عموماً ـ تبقى مطروحة على الرغم من كلّ جمال وفعالية الموارد التي ذكرتها (وتلك التي لم أذكرها، وتشمل أداء تمثيلياً يتميز بوضوحه الفائق

وتمالكه وذكائه[1]. ذلك أن ثمة تفاوتاً في النيات لم ينجح ريني حتّى الساعة في التسامي عليه، ولّد تعدداً في الوسائل التي تعتبر كلّ منها قابلة للتبرير وناجحة إلى حدّ كبير، ولكن مجملها يمنح شعوراً مزعجاً من التشويش. ولعل هذا هو السبب الذي لا يجعل من فيلم **موريل** فيلماً محبباً إلى القلب رغم روعته. وأكرر أن مشكلته ليست في شكليته، ففيلم **سيدات غابة بولونيا** لبريسون وفيلم **أن تعيش حياتها** لغودار، إذا ما اقتصرنا على ذكر فيلمين رائعين ينتميان إلى التقليد الشكلي، يثيران الحماس انفعالياً حتّى حين يكونان خاليين من التعبير ويخاطبان العقل. ولكن فيلم **موريل** مثير للإحباط نوعاً ما ورزين. وتحتفظ فضائله، على غرار ذكائه ومكافآته الفريدة على الصعيد البصري الخالص من تلك النفاسة، ذلك المظهر المدروس، تلك الحرفية التي تغشى هيروشيما و**مارينباد**. يعلم ريني كلّ شيء عن الجمال، ولكن أفلامه تفتقر إلى الشدة، والقوة، والأسلوب المباشر في مخاطبة الجمهور. إنّها حذرة نوعاً ما، مثقلة، وتركيبية. لا تمضي إلى النهاية، لا إلى نهاية الفكرة ولا إلى نهاية الانفعال، وهما مصدر إلهامها، وهذا ما يجب أن يقوم به كلّ فن عظيم.

[1963]

---

(1) يتميز معظم الممثلين في فيلم **موريل** (*Muriel*) بروعة أدائهم وصفاء حضورهم الجسدي. إلا أنه لا بد من الإشارة إلى أن **موريل**، خلافاً للفيلمين البارزين الآخرين لريني، يطغى عليه أداء واحد هو أداء دلفين سيريغ في دور هيلين، ففي هذا الفيلم (إنما ليس في **مارينباد** (*Marienbad*)، تتميز سيريغ بمجموعة منعشة بموقعها الذي في غير موضعه من العادات المستحكمة بالنجم، بالمعنى السينمائي الخاص لتلك العادات. ويعني ذلك أنها لا تكتفي بأداء دور (أو حتّى تضطلع به تماماً). إنّها تصبح بحدّ ذاتها شيئاً جمالياً مستقلاً. وكل تفصيل في هيئتها من شعرها الشائب إلى مشيتها المتمايلة المتهدلة، وقبعاتها العريضة الأطراف، ويزاتها المتبذلة الأنقة، وأسلوبها الأخرق في التحمس والندم، غير ضروري ولا ينمحي.

ملاحظة حول الروايات والأفلام

تقدّم لنا السنوات الخمسون للسينما استعادة مضطربة لتاريخ الرواية الذي يعود إلى أكثر من قرنين. في شخص د. و. غريفيث، حصلت السينما على صموئيل ريتشاردسون(*) الذي يخصها؛ فمخرج **مولد أمة** (1915)، و**تعصب** (1916)، و**الأزاهير المتكسرة** (1919)، و**نزولاً إلى الشرق** (1920)، و**ذات ليلة مثيرة** (1922)، ومئات الأفلام الأخرى عبر عن العديد من المفاهيم الأخلاقية نفسها، واحتل موقعاً على صعيد تطور الفن السينمائي يماثل تقريباً موقع مؤلّف روايتي **باميلا** و**كلاريسا** على صعيد تطور الرواية. لقد كان غريفيث وريتشاردسون مجدِّدين عبقريين؛ وكان لكليهما فكرٌ يتميز بابتذاله

(*) Samuel Richardson (1689 ـ 1761): كاتب بريطاني عاش في القرن الثامن عشر، واشتهر برواياته التي تنتمي إلى نوع المراسلات القصصية المفرطة في العاطفية، وهي الرواية التي توضع في شكل مراسلات متبادلة بين شخصياتها أو تكتبها شخصية واحدة من الشخصيات، وتقوم كلّ رسالة مقام فصل من الفصول، وكان هذا النوع شائعاً في القرن الثامن عشر في إنجلترا. ومن روايات ريتشاردسون التي تنتمي إلى هذا النوع: **كلاريسا** أو **مكافأة الفضيلة** (1740) و**كلاريسا هارلو** أو **قصة شابة** (1747) وفي الرواية الأولى، يجعل الكاتب بطلة الرواية تكتب الرسائل التي تقص مغامراتها، وقد هجر نوع المراسلات القصصية مع ظهور الرواية التاريخية والقصص المرعب حيث ظهرت إمارات الافتعال والتصنع في اللجوء إلى الرسائل لسرد الأحداث.

الفائق بل سخفه. وتعج أعمالهما بنزعة وعظية متحمسة حول الجنس والعنف تستمد حيويتها من الشبقية المكبوتة، فتجد الشخصية الرئيسيّة في روايتي ريتشاردسون، الشابة البتول الطاهرة التي يهاجمها الغاوي الفظ نظيراً مطابقاً لها - من ناحية الأسلوب والمفهوم - في شخصية الشابة الطاهرة، الضحية المثالية في العديد من أفلام غريفيث التي غالباً ما تؤدي دورها إما ليليان غيش (الشهيرة بأداء هذه الأدوار) أو الممثلة التي باتت منسية الآن إنما الأفضل أداءً ماي مارش. على غرار ريتشاردسون، أخفى الهراء الأخلاقي عند غريفيث (المتجلي في عناوينه الفريدة من نوعها، والمطوّلة المكتوبة بإنجليزية خاصة به، الزاخرة بحروف كبيرة لكتابة أسماء كلّ الفضائل والآثام) شبقاً جوهرياً؛ وعلى غرار ريتشاردسون، فإن أفضل ما في غريفيث قدرته الهائلة على تجسيد أكثر المشاعر النسائية تهدجاً بِكُلّ امتداداتها (Longueurs) التي لا تعتم عليها تفاهة «أفكاره». وعلى غرار ريتشاردسون كذلك، يبدو عالم غريفيث إتخامياً ومجنوناً بعض الشيء بالنسبة إلى الذوق الحديث. إلا أن هذين الاثنين هما اللذان اكتشفا «علم النفس» لاستخدامه في الأنواع الأدبية التي كانا فيها رائدين.

بالطبع، لا يمكن لِكُلّ مخرج عظيم أن يضاهي روائياً عظيماً. فلا يمكن الاستعجال في القيام بالمقارنات بصورة مغالية في الحرفية. ولكن السينما لم تحصل على ريتشاردسونها فقط بل كذلك على ديكنز وتولستوي، وبلزاك، وبروست، وناثانييل وست بين المخرجين. ومن ثمّ، فهناك المزاوجات الغريبة للأسلوب والمفهوم في السينما. وبوسعنا وصف الروائع التي أخرجها إريك فون ستروهايم في هوليوود خلال العشرينيات (**الأزواج الغافلون**، **والزوجات المستهترات**، **والجشع**، **والأرملة الطروب**، ومسيرة

الزفاف، و**الملكة كيلي**) على أنها تركيبة غير مرجحة الحدوث وبارعة تجمع بين أنطوني هوب وبلزاك.

لا يعني ذلك أن نشبِّه السينما بالرواية، أو أن نزعم بأن السينما يمكن أن تخضع للتحليل مثل الرواية، فللسينما طرائقها ومنطقها التمثيلي التي لا يستنفدها المرء بالقول إنّها بصرية بالدرجة الأولى. تقدّم لنا السينما لغة جديدة، وأسلوباً في التحدث عن العواطف من خلال الاختبار المباشر للغة الوجوه والإيماءات. غير أن ثمة مقارنات مجدية يمكن القيام بها بين السينما والرواية، أكثر من تلك التي يمكن القيام بها، كما يتراءى لي، بين السينما والمسرح، فعلى غرار الرواية، تقدّم لنا السينما لمحة عن أحداث تخضع كلياً لسيطرة المخرج (الكاتب) في كلّ لحظة. لا يمكن لعيننا أن تطوف حول الشاشة كما تفعل حول خشبة المسرح. الكاميرا ديكتاتور مستبد. إنّها تظهر لنا وجهاً حين يجب أن نرى وجهاً، ولا شيء آخر؛ وزوجاً من الأيدي المطبقة، ومنظراً طبيعياً، وقطاراً مسرعاً، وواجهة مبنى وسط جلسة على انفراد بين شخصين، متى وفقط حين تريدنا أن نرى تلك الأشياء. تتحرك الكاميرا، فنتحرك، وتبقى ثابتة، فنبقى ثابتين. على نحو مماثل، تقدّم الرواية نخبة من الأفكار والأوصاف ذات الصلة بتصور الكاتب، ولا بدّ أن نقتفي أثرها تسلسلياً، فيما الكاتب يقودنا؛ إنّها ليست منتشرة، مثل الخلفية، لنتأملها بالترتيب الذي نختاره، كما في الرسم والمسرح.

وثمة توضيح آخر، فالتقاليد موجودة ضمن السينما ـ ويجري استغلالها أقل من ذلك التقليد الذي يمكن مقارنته ظاهرياً بالرواية ـ وهي مشابهة للأشكال الأدبية غير الرواية. والأفلام، على غرار **الهجوم**، و**المدرعة بوتمكين**، و**عشرة أيام هزت العالم**، و**القديم والجديد** لأيزنشتاين؛ و**الأم**، و**نهاية سانت بطرسبرغ**، و**عاصفة فوق**

آسيا لبدوفكين؛ و**الساموراي السبعة**، و**عرش الدم**، و**الحصن المخفي** لكوروساوا؛ و**شوشينغورا** لإيناغاكي؛ و**قاتل الساموراي** لأوكاموتو؛ ومعظم أفلام جون فورد (**الباحثون**...إلخ). تنتمي بالأحرى إلى مفهوم ملحمي للسينما. وثمة كذلك تقليد للسينما بوصفها شعراً؛ والعديد من الأفلام القصيرة «الطليعية» التي أخرجت في فرنسا خلال العشرينيات (**الكلب الأندلسي**، و**العصر الذهبي** لبونويل؛ و**دم شاعر** لكوكتو؛ و**بائعة عيدان الثقاب الصغيرة** لجان رينوار؛ و**القوقعة والكاهن** لأنطونان أرتو) تقارن أفضل ما تقارن بأعمال بودلير، ورامبو، ومالارمي، ولوتريامون. غير أن التقليد السائد في السينما تمركز حول الكشف الروائي بهذا القدر أو ذاك للحبكة والفكرة، واستعمل شخصيات تتميز بتفردها الفائق متموضعة في إطار اجتماعي محدد.

لا تخضع السينما بالطبع لجدول المعاصرة الزمني نفسه الذي تخضع له الرواية؛ على هذا النحو، لو كتب أحدهم رواية مثل جين أوستن، فقد يبدو لنا ذلك من قبيل المغالطة التاريخية. ولكن لو صنع أحدهم فيلماً يكون المعادل السينمائي لجين أوستن، فقد يبدو لنا ذلك «متطوراً» جداً. وهذا بلا شكّ يعزى إلى كون تاريخ الأفلام أقصر بكثير من تاريخ القصص الخيالية؛ وهو برز في ظلّ الإيقاع المتسارع بشكل خاص الذي تحرّكت الفنون وفقه في هذا القرن. ولذلك فإمكانياته المتنوعة تتداخل وترتد الواحدة على الأخرى. والسبب الآخر هو أن السينما، بوصفها انضمت متأخرة إلى الفنون الرصينة، هي في موقع يخولها شنّ هجوم على الفنون الأخرى، وبوسعها حتّى أن تنشر عناصر مبتذلة نسبياً في توليفات جديدة لا عدّ ولا حصر لها. السينما بمثابة فن جامع، فبوسعها أن تستعمل، وتدمج، وتبتلع عملياً أي فن آخر: الرواية، الشعر، المسرح،

الرسم، النحت، الرقص، الموسيقى، العمارة. خلافاً للأوبرا التي هي (عملياً) شكل فني متجمد، فالسينما هي، وقد كانت، وسيطاً محافظاً مثمراً للأفكار والأساليب الانفعالية. وبوسعنا أن نصادف كلّ زخارف الميلودراما والانفعالات الحادة في السينما الحديثة العهد والرفيعة الذوق (مثل **إحساس** و**روكو وإخوته** لفسكونتي) فيما استبعدت هذه الزخارف عن الروايات الرفيعة الذوق الصادرة في الآونة الأخيرة.

إلا أن ثمة رابطاً بين الروايات والأفلام غالباً ما يشار إليه ولا يبدو مجدياً جداً، وهو القول القديم بشأن تصنيف المخرجين إلى «أدبيين» بالدرجة الأولى، و «بصريين» بالدرجة الأولى. في الواقع، قلائل هم المخرجون السينمائيون الذين بوسعنا أن نصف عملهم بمثل هذه البساطة. وثمة تمييز بالقدر نفسه من الفائدة على الأقل بين الأفلام «التحليلية»، وبين الأفلام «التوصيفية» و«التفسيرية». ومن الأمثلة على الفئة الأولى أفلام كارني وبرغمان (لا سيما أفلامه من خلال **زجاج قاتم**، **ضوء الشتاء**، **والصمت**)، وفيلليني، وفسكونتي؛ ومن الأمثلة على الفئة الثانية، نذكر أفلام أنطونيوني، وغودار، وبريسون. ويمكن اعتبار الصنف الأول أفلاماً نفسية، تلك المهتمة بالكشف عن دوافع الشخصيات. أما الصنف الثاني فهو لا نفسي ويتناول العلاقة بين الإحساس والأشياء؛ وتكون الشخصيات فيه غامضة، «وفي سياق وضع». وينسحب هذا التباين على الرواية. ويعتبر ديكنز، ودوستويفسكي مثالين عن الصنف الأول، وستاندال مثالاً عن الصنف الثاني.

[1961]

V

تقوى بلا مضمون

تطلعنا مصادر متباينة مثل فيلم **سايكو**(*) **ومسرحية أوريستيبيا** أن قتل الأم هي أكثر جريمة لا تطاق نفسياً من بين كلّ الجرائم الفردية المحتملة. ومن بين كلّ الجرائم المحتملة التي يمكن لثقافة بأكملها أن ترتكبها، فإن أكثرها صعوبة على الاحتمال نفسياً هي قتل الإله. إننا نعيش في مجتمع يشهد نمط عيشه على العناية التي أعدمت بواسطتها الألوهية، ولكن الفلاسفة والأدباء وأصحاب الضمائر أينما كانوا، يخجلون تحت وطأة هذا العبء، فمن الأبسط بكثير التخطيط لجريمة وارتكابها من العيش معها لاحقاً.

فيما كان فعل قتل الإله اليهودي ـ المسيحي جارياً، اتّخذ الخصوم من الجهتين مواقعهم بقدر كبير من الثبات والاستقامة الذاتية. ولكن حالما اتضح أن الجريمة قد وقعت، بدأت خطوط المعركة تصبح غير واضحة. في القرن التاسع عشر، حاولت الكآبة الترويج لديانة وثنية مزدهرة من جديد لاستبدال التقليد التوراتي المهزوم (غوته، هولدرلين)، والآمال المرتعدة بأن ثمة أمراً إنسانياً يمكن إنقاذه

(*) Psycho: فيلم تشويق ورعب نفستحليلي من إنتاج 1960 للمخرج ألفرد هيتشكوك من بطولة جانيت لي وأنطوني بركنز، يقدم فيه البطل نورمان بيتس ذو التركيبة النفسية الفصامية على قتل والدته.

(جورج إليوت ماثيو أرنولد) صارت تسمع وسط الأصوات المرتفعة والحادة نوعاً ما للمنتصرين الذين يعلنون تفوق العقل والنضج على الإيمان والطفولية والتقدّم المحتوم للبشرية تحت راية العلم. في القرن العشرين، كان التفاؤل الفولتيري القوي للهجوم العقلاني على الدين أقل إقناعاً وجاذبية، على الرغم من إننا نصادف هذا التفاؤل لدى اليهود من أصحاب الوعي المتحرر أمثال فرويد، ولدى موريس كوهن وسيدني هوك من بين الفلاسفة الأمريكيين. يبدو أن مثل هذا التفاؤل ممكن فقط لأولئك الذين لم تبلغ مسامعهم «الأنباء السيئة»، نذير الشؤم الذي يتحدث عنه نيتشه، ومفادها أن الله مات.

وما هو أكثر شيوعاً في جيلنا، لا سيما في أمريكا في أعقاب الأشكال المحطمة من التعصب السياسي، هو موقف لا يمكن أنْ نسميه سوى المناصرة الدينية. إنّه عبارة عن تقوى بلا مضمون، تديُّن بلا إيمان أو ممارسة شعائر. إنّه يشمل، بمقاييس متباينة، الحنين والفرج: الحنين على خسارة معنى القداسة والفرج لإزاحة عبء لا يطاق (فالاقتناع بأن ما أصاب العقائد الإيمانية القديمة محتوم كان أمراً مطروحاً مع شعور مزعج من الإفقار). وخلافاً للمناصرة السياسية، لا تنطلق المناصرة الدينية من الجاذبية التي تمارسها مثالية جماهيرية وناجحة على نحو متعاظم، وهي جاذبية يشعر بها المرء بقوة في الوقت نفسه الذي لا يستطيع فيه أن يتماهى تماماً مع هذه الحركة. على العكس، تنطلق المناصرة الدينية من الإحساس بضعف الدين، فنظراً لمعرفتنا بأن القضية القديمة سقطت، يبدو أنه من غير الضروري التخلي عنها. تتغذى المناصرة الدينية الحديثة من الإدراك بأن الجماعات الدينية المعاصرة هي في موقف دفاعي. وعلى هذا النحو، لم يعد من الرائج أو المثير للاهتمام أن يكون المرء مناهضاً للدين (مثل أن يكون نسوياً). أما الآن فبوسع المرء أن يكلف نفسه عناء النظر بتعاطف والاغتذاء من أي شيء بوسعه أن يتأمله بإعجاب.

تحولت الأديان إلى «ديانة»، مثلما تحول الرسم والنحت في مراحل ودوافع مختلفة إلى «فن». بالنسبة إلى الإنسان الحديث ما بعد الديني، فإن المتحف الديني، هو مثل عالم المتفرج الحديث على الفن، بلا جدران؛ وبوسعه أن يختار وينتقي منه كما يشاء، ومن دون الالتزام بشيء سوى بحالته الموقرة كمتفرج.

تؤدي المناصرة الدينية إلى العديد من العواقب غير المرغوب بها على الإطلاق، وأولها أن معنى ما هي عليه الأديان، وما كانت عليه تاريخياً، يصبح فظاً ومضللاً فكرياً. إنّه لمن المفهوم، إن لم يكن صحيحاً، أن يحاول المفكرون الكاثوليك المطالبة باسترداد بودلير، ورامبو، وجيمس جويس - وجميعهم ملحدون متحمسون - بوصفهم أبناء الكنيسة المخلصين، وإن كانوا معذبين أشد العذاب. ولكن هذه الاستراتيجية نفسها يتعذر تبريرها من جانب المناصرين الدينيين الذين يعملون ضمن المبدأ النيتشي «الله مات» الذي لا يجد بأساً، ظاهرياً، في تحويل الجميع إلى ورعين. إنّهم لا يؤيدون أي تقليد يسعون لأجله إلى المطالبة باسترداد الأفراد الضالين. بل هم يكتفون بجمع نماذج من الرصانة، أو الصدق الأخلاقي، أو الحماس الفكري، بها يعرّفون الإمكانية الدينية اليوم.

يعتبر الكتاب الحالي الذي نقوم بمراجعته[1] مثالاً على هذا النوع من المناصرة الدينية، جديراً بالدراسة لأنه يعكس بجلاء الافتقار إلى التعريف الفكري لهذا الموقف الواسع الانتشار. إنّه يتألف من باقة من النصوص لاثنين وعشرين أديباً «من تولستوي إلى كامو»، اختارها وأصدرها والتر كاوفمان، الأستاذ المشارك لمادة الفلسفة في جامعة برنستون.

---

(1) Walter Arnold Kaufmann, ed., *Religion from Tolstoy to Camus* (New York: Harper, 1961).

لا يحتاج المرء إلى الحديث عن ترتيب الكتاب لأن لا ترتيب له باستثناء ترتيب زمني مبهم. إنّه يتضمن مجموعة من المنتخبات التي بالكاد يستطيع المرء أن يعترض عليها، مثل فصلي «تمرد» و«المفتش الأكبر» من رواية **الإخوة كارامازوف** (لا ريب أن كاوفمان مصيب بقوله إن المرء لا يستطيع أن يفهم قصة المفتش الأكبر بدون الخطبة السابقة التي أدلى بها إيفان عن معاناة الأطفال)، ومقتطفات من كتاب **المسيح الدجال** لنيتشه، و**مستقبل وهم** لفرويد، ومقالة «إرادة الإيمان» لوليم جيمس. ويضم الكتاب كذلك بعض الاختيارات البارعة لكتابات تستحق أن تعرف معرفة فضلى، وهي خلاصة الأخطاء للبابا بيوس التاسع، والرسائل المتبادلة بين كارل بارث وأميل برويز حول موقف الكنيسة المناهض للشيوعية، ومقالة و. ك. كليفورد التي استدعت الرد الشهير من جانب وليم جيمس. ولكن اختيار أغلبية المنتخبات لا يبدو موفقاً، فأوسكار وايلد لا يمكن أن يعتبر كاتباً دينياً، وكذلك لا مبرر على الإطلاق للفصل الذي كتبه مورتون سكوت إنسلين عن العهد الجديد، وهو تقرير صحيح تقليدياً عن الأناجيل وإطارها التاريخي، لا مكان له إطلاقاً في أنطولوجيا عن الفكر الديني. وتجسد خيارات وايلد وإنسلين قطبي اللاعَلاقية التي يقع فيها كتاب كاوفمان: **السطحية والنزعة الأكاديمية**[2].

(2) يزعم كاوفمان أنه قد قدم «مجموعة متباينة، لم يتم انتقاؤها للسعي نحو خلاصة مقررة سلفاً بل لإعطاء فكرة منصفة عن مدى تعقيد قصتنا»، ولكن هذا بالضبط ما لم يفعله. فمن غير المنصف أن تتمثل الديانة الكاثوليكية بالمناشير البابوية، بالإضافة إلى صفحتين ونصف الصفحة لماريتان عن البرهان السكولاستي المحدث حول «المحتمل والضروري»، الأمر الذي سيكون مبهماً إلى حدّ كبير بالنسبة إلى الجمهور الذي تتوجه إليه هذه الأنطولوجيا. إن منتخبات لغبريال مارسيل، أو سيمون فايل، أو بعض الرسائل المتبادلة بين بول كلوديل وأندره جيد حول الاعتناق المحتمل لهذا الأخير، أو مقال نيومان حول «نحو الموافقة»، أو=

يعلن كاوفمان في مقدمة كتابه ما يلي: «تكاد كلّ الشخصيات المذكورة في الكتاب» مع «الدين، مع أنه ليس ذلك الدين الشعبي الذي قلما أعجبت به أي شخصية دينية عظيمة». ولكن ماذا يعني أن يكون المرء «مع» الدين؟ هل لمفهوم «الدين» أي دلالة دينية على الإطلاق؟ وبعبارة أخرى: هل يستطيع المرء أن يعلم الناس أو يدعوهم ليكونوا متعاطفين مع الدين عموماً؟ وماذا يعني أن يكون المرء «متديناً»؟ من الواضح أن الأمر ليس أشبه بأن يكون «ورعاً» أو «أورثوذوكسياً». إنني أرى بأن المرء لا يستطيع أن يكون متديناً بشكل عام بقدر ما يستطيع أن يتكلم لغة بشكل عام؛ ففي أي لحظة معينة، يتكلم المرء الفرنسية أو الإنجليزية أو السواحلية أو اليابانية، إنما لا يتكلم «اللغة». وعلى نحو مماثل، ليس المرء «متديناً» بل

= لورد أكتون، أو رواية **يوميات كاهن في الأرياف** لجورج برنانوس، كانت لتكون جديرة بالاهتمام وغنية أكثر مما قدمه كاوفمان. وتجدر الإشارة إلى أن الديانة البروتستانتية قد تمثلت على نطاق أوسع إنما غير ملائم من خلال عظتين للقس نيموللر، ومقتطف ضعيف لبول تيلليش (لكان أحد المقالات من كتاب **العصر البروتستانتي** (*The Protestant Era*) أكثر ملاءمة في هذا المجال)، وكذلك أقل الفصول تشويقاً من كتاب ألبير شفايتزر عن السكولاستية في العهد الجديد، والمراسلات بين بارث ويرونر، والمقتطف التافه لإنسلين المذكور أعلاه. مرة أخرى، يتساءل المرء: لماذا هذه المنتخبات؟ لماذا لم يختر كاوفمان نصوصاً أساسية لبارث أو بولتمان؟ في ما يتعلق بالديانة اليهودية، يأخذ كافمان القرار البديهي الوحيد، وهو مارتان بوبر، الممثل بفصل عن الحسيديم. ولماذا لم يقدم المزيد من بوبر أكثر ثراء، مثل فصل من مؤلّفه **أنا وأنت** أو **بين الإنسان والإنسان** (*I and Thou or between Man and Man*)، أو أفضل من ذلك، نصّ لفرانتز روزنتزفايغ أو غريشوم شوليم؟ وفي الرواية، لماذا اقتصر على ذكر تولستوي ودوستويفسكي؟ ولم لم يذكر هرمان هيسي (**الرحلة إلى الشرق** مثلاً)، أو بعض الحكايات الرمزية لكافكا أو دينونة لورانس؟ يبدو التشديد على كامو الذي يظهر اسمه في العنوان، ويختم مقاله الفذ ضدّ عقوبة الإعدام الكتاب، غامضاً بشكل خاص. فكامو لم يكن متديناً، ولم يزعم أنه كذلك على الإطلاق. في الواقع، أحد الأمور الأساسية التي يقولها في مقاله إن عقوبة الإعدام تستمد مبررها المعقول الوحيد، بصفتها عقوبة دينية، وهي بالتالي غير ملائمة على الإطلاق، وإباحية أخلاقياً في مجتمعنا الراهن ما بعد الديني، والمتعلمن.

كاثوليكياً، يهودياً، مشيخياً، شنتوياً، أو تالنسياً(*) مؤمناً. قد تكون العقائد الإيمانية خيارات مثلما وصفها وليم جيمس، ولكنها ليست خيارات معممة. من السهل بالطبع إساءة فهم هذه الناحية. لا أعني أن على المرء أن يكون أورثوذوكسياً مثل يهودي، تومائياً مثل كاثوليكي، أو أصولياً مثل بروتستانتي، فتاريخ كلّ طائفة دينية كبرى معقد، وهؤلاء الشخصيات (كما يقترح كاوفمان) الذين يعترف بهم لاحقاً على أنهم معلمون دينيون عظام كانوا عموماً مناهضين بشدة للممارسات الدينية الشعبية، وللكثير من التقاليد السابقة لعقائدهم الإيمانية. غير أن مفهوم «الدين» بالنسبة إلى شخص مؤمن (واتخاذ القرار بالتدين) لا معنى له بوصفه صنفاً (بالنسبة إلى الناقد العقلاني من لوكريتيوس إلى فولتير وفرويد، يكتسب هذا المصطلح دلالة جدالية حين يضع نموذجياً مصطلح «دين» من جهة مقابل «علم» أو «عقل» من جهة أخرى). كما أنَّ لا معنى له بوصفه مفهوماً للتحري السوسيولوجي والتاريخي الموضوعي. أن يكون المرء متديناً يعني دائماً أن يكون، بمعنى ما، موالياً (حتّى لو كان مهرطقاً) لرمزية خاصة ولجماعة تاريخية خاصة، مهما كان التأويل الذي قد يتبناه المؤمن لهذه الرموز ولهذه الجماعة التاريخية. ذلك أنّه من أجل الانخراط في عقائد وممارسات إيمانية محددة، وليس فقط من أجل إعطاء الموافقة على توكيدات فلسفية، وجد كائن يمكن أن ندعوه الله، وكان للحياة معنى. .إلخ، فالدين ليس معادلاً لفرضية الإيمان بوجود اله.

تكمن أهمية كتاب كاوفمان في كونه نموذجاً آخر لموقف

(*) Shintoist: من أتباع ديانة الشنتو اليابانية، وTallensi شعب يعيش في شمال غانا وتنتمي لغته التالينية إلى شعب الغور، يعتمد تعدد الزوجات ونظام النسب الأبوي.

حديث سائد يبدو لي، في أفضل الأحوال، مغفلاً، وفي أغلب الأحيان، مدعياً من الناحية الفكرية. ويتمثل هذا الموقف في محاولات المفكرين العلمانيين الحداثيين مساعدة سلطة «الدين» المتداعية التي يجب أن يرفضها كلّ مؤمن حساس، وكل ملحد شريف، فلا يمكن لله ـ في ـ فردوسه، ولليقين الأخلاقي، والوحدة الثقافية أن تستعاد بواسطة الحنين؛ والتقوى المليئة بالترقب للمناصرة الدينية تتطلب قراراً، بواسطة أفعال التزام أو إنكار. قد يكون وجود إيمان ديني حقاً ذا فائدة نفسية لا جدال فيها للفرد، وذا فائدة اجتماعية لا جدال فيها للمجتمع. ولكننا لن نرى أبداً ثمرة الشجرة بدون تغذية جذورها كذلك؛ ولن نرجع هيبة العقائد الإيمانية القديمة من خلال برهنة فوائدها النفسية والسوسيولوجية.

لا يستحق الأمر كذلك إضاعة الوقت سدى مع الوعي الديني الضائع لأننا نساوي الدين لا شعورياً بالرصانة، الرصانة بشأن القضايا الإنسانية والأخلاقية البارزة. إن معظم المفكرين الغربيين لم يفكروا حقاً من خلال الخيار الإلحادي أو يظلوا أحياء بسببه؛ إنّهم فقط كانوا على شفيره. وغالباً ما يقولون، إذ يحاولون تلطيف خيار صعب، إن للسمو الفكري والعمق جذوراً دينية أو إنّه يمكن النظر إليهما كموقف «ديني» (أو ديني سري). إن الاهتمام بمسائل اليأس وخداع النفس التي يميزها كاوفمان في **أنا كارنينا** و**موت إيفان إيليتش** لا تجعل من تولستوي في هاتين الروايتين ناطقاً باسم الدين، بقدر ما إنّها لا تجعل كذلك من كافكا ذلك الناطق، حسب ما بيّن غونتر أندرس. إذا كان ما يعجبنا في الدين أخيراً هو موقفه «النبوئي» أو «النقدي»، كما يقترح كاوفمان، وكنا نرغب في حفظ ذلك البعد (راجع كذلك محاضرات تيري لإريك فروم، التحليل النفسي والدين، وتمييزها بين الدين «الإنساني النزعة» أو الصالح، والدين

«المتسلط النزعة» أو الطالح)، فإننا نضلل أنفسنا. يطالب الموقف النقدي لأنبياء **العهد القديم** بالكهنوت، والعبادة، والتاريخ الخاص لإسرائيل؛ إنّه متجذر في ذلك القالب الأم. لا يمكن للمرء أن يفصل النقد عن جذوره، وفي نهاية الأمر، عن ذلك الطرف الذي يضع نفسه على تضاد معه. على هذا النحو، لاحظ كيركغارد في يومياته أن لا معنى للبروتستانتية وحدها بدون تعارضها الجدلي مع الكاثوليكية (حين لا يكون هنالك كهنة، فلا فائدة من الاعتراض بأن كلّ علماني هو كاهن؛ حين لا يكون هنالك أخروية ممأسسة، فلا فائدة دينية من إدانة التنسك والتزهد وتذكير الناس بهذه الدنيا وبدعواتها الدنيوية). يستحق صوت الناقد الأصيل دائماً أكثر أنواع الإصغاء دقة. إنّه لمن باب التضليل والابتذال ببساطة القول عن ماركس، كما فعل إدموند ولسون، في كتابه **إلى محطة فنلندة**، والكثيرون غيره، بأنه كان حقاً نبياً عصرياً؛ كما أنَّ ذلك ليس صحيحاً عن فرويد على الرغم من أن الناس يقتفون أثر فرويد، في تماهيه الذاتي، والغامض بالأحرى، مع موسى. إن العنصر الحاسم لدى ماركس وفرويد هو الموقف النقدي والعلماني الكامل الذي اتخذاه من كافة القضايا البشرية. ومن أجل وصف حيويتهما كأشخاص ورصانتهما الأخلاقية الهائلة كمفكرين، لا ريب أنّه بالإمكان إيجاد صفة إطرائية أفضل من تلك الاستحضارات المتعبة لهيبة المعلم الديني. إذا كان كامو كاتباً رصيناً وجديراً بالاحترام، فلأنه يحاجج وفقاً للمقدمات المنطقية ما بعد الدينية.

إذا جرى التسليم بذلك، فسوف نصبح أكثر وضوحاً بشأن المحاولات التي بذلت لاستنباط نتائج الإلحاد الخطيرة على الفكر التأملي وعلى الأخلاقية الشخصية. ويشكل إرث نيتشه تقليداً من هذا القبيل على غرار مقالات سيوران مثلاً. ويشكل التقليد الأخلاقي

والتقليد الأخلاقي المضاد(*) ـ لاكلو، ساد، بروتون، سارتر، كامو، جورج باتاي، ليفي ـ ستروس ـ تراثاً آخر. ويشكل التقليد الهيغلي ـ الماركسي تراثاً ثالثاً، وكذلك القول بالنسبة إلى التقليد الفرويدي الذي لا يشمل أعمال فرويد فحسب بل كذلك أعمال المنشقين أمثال فلهلم رايش، وهربرت ماركيوز (إيروس والحضارة)، ونورمان براون (الحياة ضدّ الموت). وتتطابق المرحلة الإبداعية للفكرة مع المرحلة التي تصرّ خلالها إصراراً مشاكساً على حدودها؛ ولكن الفكرة تصبح مغلوطة وعقيمة حين تسعى إلى المصالحة، وبأسعار مخفضة، مع أفكار أخرى. إن الرصانة الحديثة، في الكثير من التقاليد، قائمة ولكن وحدها الغاية الفكرية السيئة تُخدم حين نخلط كلّ الحدود، وندعوها كذلك دينية.

[1961]

(*) Moraliste et antimoraliste (وردت بالفرنسية في النصّ الأصلي).

التحليل النفسي
والحياة ضدّ الموت لنورمان أ. براون

شكل صدور كتاب **الحياة ضدّ الموت** (1959) في نسخة ورقية الغلاف حدثاً لافتاً، فهذا الكتاب يمثل إلى جانب كتاب **إيروس والحضارة** لهربرت ماركوز (1955) موقفاً جدياً جديداً حول أفكار فرويد يظهر معظم الكتابات السابقة عنه الصادرة في أمريكا، سواء كانت السكولاستية اليمينية للمجلات المتخصصة في التحليل النفسي، أو الدراسات الثقافية اليسارية التي قام بها «المراجعون» الفرويديون (فروم، هورني. . .إلخ) على أنها غير ذات صلة، أو سطحية في أفضل الأحوال. ولكن الأهم من قيمتها كإعادة تأويل لأبرز عقل مؤثر في عصرنا، هو جرأتها كمناقشة للمشاكل الأساسية مثل نفاق ثقافتنا، والفن، والمال، والدين، والعمل، والجنس، ودوافع الجسد. والتفكير الجدي بهذه المشاكل، والمتمحور، عن حقّ برأيي، حول معنى الجنس وحرية الإنسان، لم ينقطع في فرنسا منذ ساد، وفورييه، وكابانيس وأنفانتان. ونحن نصادف هذا التفكير اليوم في أعمال متباينة مثل الفقرات حول أجزاء الجسد والعلاقات الملموسة مع الآخرين في **الوجود والعدم** لسارتر، ومقالات موريس بلانشو، وقصة أو، ومسرحيات جان جينيه ونصوصه النثرية.

ولكن الموضوعين التوأمين، النزعة الإيروتيكية والحرية، أخذا يخضعان لمعالجة جدية في أمريكا. مازال معظمنا يشعر بنفسه مضطراً إلى خوض معركة مجهدة ضدّ النواهي ونزعة الاحتشام، مسلِّماً بحقيقة الجنسانية وباعتبارها شأناً يحتاج إلى المزيد من حرية التعبير. إن بلداً يعتبر الدفاع فيه عن كتاب في منتهى الرجعية مثل رواية **عشيق الليدي تشاترلي** مسألة جدية هو بصراحة في مرحلة بدائية جداً من النضج الجنسي. إن أفكار لورانس حول الجنس تفسدها جدياً رومانسيته الطبقية، وكذلك صوفيته حول الفصل الذكوري، وإصراره الطهراني على الجنس التناسلي؛ وقد اعترف بذلك العديد من مناصريه الأدبيين مؤخراً. إلا أنه لا بدّ من مناصرة لورانس، ولا سيما حين ينكفئ الكثيرون ممن رفضوه إلى موقف أكثر رجعية من موقفه، ألا وهو التعاطي مع الجنس كمساعد عملي للحب. والحقيقة هي أن الحب أكثر جنسيةً وجسديةً مما أمكن للورانس أن يتخيله، والتداعيات الثورية للجنس في المجتمع المعاصر لم يتم بعد استيعابها بالكامل.

كتاب نورمان براون(*) خطوة في هذا الاتجاه. لا يمكن لكتاب **الحياة ضدّ الموت** إلا أن يصدم لو جرى تناوله على المحمل

(*) Norman Brown (1913 ـ 2002): مفكر أمريكي متعدد الاهتمامات تعمق في دراسة أعمال فرويد وأصدر كتابه **الحياة ضدّ الموت: المعنى النفستحليلي للتاريخ** عام 1959. وفي هذا الكتاب، يحمل براون عمل فرويد إلى خلاصاته المنطقية في محاولة للتوصل إلى نظرية نفستحليلية عامة عن التاريخ والثقافة فاستبدل براون، إذ أجرى بعض التعديلات على النظريات الفرويدية وأعاد تأويلها، الثنائية الغريزية المتشائمة لفرويد بجدلية غريزية تفسح المجال أمام حلّ للعصاب البشري، فيأخذ القارئ عبر نظرية القمع، وتطور النظريات الفرويدية حول الغرائز، ومراحل الجنسانية الطفولية، وتوحيد غريزتي الحياة والموت، والحد من القمع، و«انبعاث الجسد» من خلال إعادة تكريس الثنائية الديونيسية القائمة على الجسد والأنا.

الشخصي، لأنه كتاب لا يرمي إلى المصالحة المحتملة مع الآراء التي يمليها المنطق السليم. والميزة الأخرى التي يتميز بها هي أنه يبرر تبريراً مقنعاً أن التحليل النفسي لا يجب أن يحذف ـ كما فعل العديد من المفكرين المعاصرين ـ بوصفه مذهباً آخر مبتذلاً ومحافظاً ينتهي بلاحقة النسبة «ية» (إلى جانب مذاهب الماركسية، والخطيئة الأولى، والوجودية، والبوذية الزنِّية. . .إلخ.، إلخ.). بوسعنا أن نفهم الخيبة من التحليل النفسي الذي يتحكم بأكثر الأصوات رقياً في ثقافتنا؛ فمن الصعب ألا نرفض رأياً أصبح رسمياً ولطيفاً للغاية. لقد أصبحت مفردات التحليل النفسي السلاح الروتيني للعداء الشخصي، والأسلوب الروتيني للتعبير عن القلق (وبالتالي للدفاع عن النفس ضده) لدى الطبقات الأمريكية المتوسطة. وتحول الخضوع للتحليل النفسي إلى مؤسسة بورجوازية على غرار ارتياد الجامعة، والأفكار التحليلية النفسية المتجسدة في مسرحيات برودواي، والبرامج التلفزيونية، والأفلام السينمائية تواجهنا في كلّ مكان. المشكلة مع الأفكار التحليلية النفسية، كما يتبين حالياً للكثيرين، أنها تشكل نوعاً من الانكفاء عن العالم الحقيقي، وبالتالي، امتثالاً له. لا يتحدى علاج التحليل النفسي المجتمع. إنّه يعيدنا إلى العالم، وقد تعززت قدرتنا قليلاً على تحمله، وبدون أمل. ويعتبر التحليل النفسي مناهضاً لليوتوبيا وللسياسة، ومحاولة يائسة إنما متشائمة جوهرياً لصون الفرد من المطالب القمعية إنما الضرورية للمجتمع.

ولكن خيبة المفكرين الأمريكيين من الأفكار التحليلية النفسية، مثل خيبتهم السابقة من الأفكار الماركسية (وهي حالة موازية) سابقة لأوانها، فالماركسية ليست ستالينية أو قمع الثورة المجرية؛ والتحليل النفسي ليس محلل بارك أفينيو، أو مجلات التحليل النفسي، أو الأم القاطنة في الضواحي التي تحلل عقدة أوديب عند ابنها. الخيبة هي

الموقف المميز للمفكرين الأمريكيين المعاصرين، ولكن الخيبة غالباً ما تكون نتاج الكسل. إننا لسنا متشبثين كفاية بالأفكار، كما أننا لم نكن جديين أو صادقين كفاية بشأن الجنس.

ومن هنا، تكمن أهمية الحياة ضدّ الموت لبراون، وكذلك إيروس والحضارة لماركوز. يقتفي براون، على غرار ماركوز، أفكار فرويد بوصفها نظرية عامة عن الطبيعة البشرية، لا علاجاً يعيد البشر إلى المجتمع الذي يضع نزاعاتهم موضع التنفيذ. ليس التحليل النفسي، كما يتصوره براون، نمطاً علاجياً لتدوير الزوايا العصابية للاستياء، إنما مشروعاً من أجل تحول الثقافة البشرية، ومستوى جديداً وعالياً من الوعي البشري ككل. على هذا النحو، نرى إلى الأصناف النفسية عند فرويد، بحسب مفردات ماركوز، وعن صواب، أنّها أصناف سياسية.

الخطوة التي يتخذها براون، وتأخذ بعداً أبعد من مفهوم فرويد حول ما كان يفعله، هي في تبيان أن الأصناف النفسية هي أصناف جسدية كذلك. ويرى براون أن التحليل النفسي (وهو لا يقصد مؤسسات التحليل النفسي في أيامنا الحاضرة) لا يعد بأقل من شفاء الانقسام بين الفكر والجسد: تحول الأنا البشرية إلى أنا جسدية، وقيامة الجسد الموعود في التصوف المسيحي (أعمال بوهم[*])، وفي أعمال بليك ونوفاليس وريلكه. إننا مجرد جسد، وكل القيم هي قيم جسدية، كما يقول براون الذي يدعونا إلى القبول بالنمط الخنثوي للعيش، والنمط النرجسي للتعبير عن الذات الذي يختبئ داخل الجسد. البشرية، استناداً إلى براون، متمردة على التمايز

(*) المقصود جاكوب بوهم (1575-1624): المتصوف المسيحي الألماني الشهير والمعروف أيضاً باسم بِهمِن.

الجنسي والتنظيم التناسلي بصورة راسخة في اللاوعي. وصلب العصاب البشري يكمن في عدم قدرة الإنسان على العيش في الجسد، أن يعيش (أي أن يكون جنسياً) وأن يموت.

في زمن لا يوجد فيه ما هو أكثر شيوعاً أو مقبولية من نقد مجتمعنا والتقزز من الحضارة من المستحب تمييز حجج براون (وماركوز) عن المنحى النقدي العام الذي هو إما عدمي بشكل طفولي، أو محافظ وغير ذي صلة في نهاية الأمر (أو غالباً الاثنين معاً). وبما أن الكتابين ينتقدان فرويد، في جوانب كثيرة، نقداً حاداً، فإنه من المهم كذلك التمييز بينهما وبين محاولات أخرى لتغيير النظرية الفرويدية وتوسيعها بصفتها نظرية عن الطبيعة البشرية ونقداً أخلاقياً للمجتمع. يطرح براون وماركوز على حدّ سواء المعارضة الأكثر حدة للتأويل «المراجع» الغرير لفرويد الذي يتحكم بالحياة الثقافية والفكرية الأمريكية، على مسارح برودواي، في روض الأطفال، وحفلات الكوكتيل، ومخادع الضواحي. وتعتبر هذه الفرويدية «المراجعة» (Revisionist) (من فروم إلى بادي تشايفسكي) نقداً لأمريكا الممكننة، القلقة، المغسولة الدماغ بسبب التلفزة. إنّها تسعى إلى إعادة ترسيخ قيمة الفرد ضدّ المجتمع الجماهيري، وتقدّم المثال الأعلى القيم لتحقيق الذات من خلال الحب. ولكن النقد المراجع سطحي، فالتأكيد على مطالب الحب، حين يفهم الحب على أنه عزاء، وحماية ضدّ الوحدة، وأمان الذات ـ مع عدم مساءلة كلّ مطالب التسامي ـ بالكاد ينصف فرويد. لم يختر فرويد عرضاً أن يستعمل كلمة جنس، حين كان بإمكانه، كما صرَّح شخصياً، أن يلجأ إلى كلمة «حبّ». لقد شدَّد فرويد على الجنس؛ ولقد شدَّد على الجسد، وقلائل هم أتباعه الذين استوعبوا مقصده، أو نظروا إلى تطبيقاته في إطار نظرية عن الثقافة ما عدا اثنين منهم هما فيرينزي وولهلم رايش السيء الطالع. وكون رايش وفيرينزي، حسب تفسير

براون، أساءا فهم تداعيات الفرويدية ـ لا سيما في قبولهما لهيمنة النشوة الجنسية ـ يكتسب أهمية أقل من كونهما استوعبا التداعيات النقدية للأفكار الفرويدية. إنّهما أكثر صدقاً بكثير لفرويد من المحللين النفسيين المتشددين الذين يعيدون الرغبة البشرية ثانية إلى الكبت، بسبب عدم قدرتهم على تحويل التحليل النفسي إلى نقد اجتماعي.

بالطبع، وإلى حدّ ما، يستحق المعلم التلامذة الذين يحصل عليهم، فالمظهر المعاصر للتحليل النفسي بوصفه شكلاً من الاستشارة الروحية الباهظة الثمن حول تقنيات التكيف والمصالحة مع الثقافة يتأتى من محدودية الفكر الفرويدي نفسه، والتي يشير إليها براون بتفصيل حذر. مهما كان فرويد عقلاً ثورياً، فقد ساند التطلعات الأزلية للثقافة القمعية. لقد تقبل حتمية الثقافة، كما هي، بميزتها، «تعزيز الفكر الذي بدأ يحكم الحياة الغريزية، واختزان النزعات العدائية، بِكُلّ المنافع والمساوئ الناجمة عنها». إن من يظنون فرويد داعية للتعبير عن الشهوة الجنسية قد يستغربون ما يدعوه «المثال النفسي»، لأن هذا المثال ليس سوى «تفوق الفكر».

بصورة أعم، فرويد هو وريث التقليد الأفلاطوني في الفكر الغربي بفرضيتيه الجسيمتين والمترابطتين: ثنائية العقل والجسد، والقيمة البديهية (النظرية والعملية معاً) للوعي الذاتي. وتتجلى الفرضية الأولى في تقبل فرويد للرأي القائل إن الجنس «أدنى مرتبة» وإن التساميات في الفن والعلم والثقافة «أعلى مرتبة». زد على ذلك الرأي المتشائم عن الجنس الذي يرى في الجانب الجنسي موضع الهشاشة تحديداً في الشخصية البشرية. إن الغرائز الشبقية هي في صراع داخلي غير قابل للسيطرة، وفريسة للحرمان، والعداء، وللاختزان داخل الذنب؛ والوساطة الكبتية للثقافة ضرورية للجم الآليات الكبتية الذاتية المستقرة في الطبيعة البشرية نفسها. وتنعكس الفرضية الثانية في الطريقة التي يفترض فيها العلاج الفرويدي القيمة

الشفائية للوعي الذاتي، لمعرفة كيف نحن مرضى، وبأي طريقة تفصيلياً. لقد اعتقد فرويد أن تسليط الضوء على الدوافع الخفية يجب أن يبددها آلياً، فالمرض العصابي، في تصوره، شكل من فقدان الذاكرة، نسيان (كبت غير متقن) للماضي الأليم، وعدم معرفة الماضي هي أن يكون المرء على صلة به، فيما الاستحضار والمعرفة يعنيان التحرر والانعتاق.

ينتقد براون هاتين الفرضيتين لدى فرويد. إننا لسنا، كما يقول، جسداً مقابل عقل؛ فهذا يعني إنكار الموت، وبالتالي إنكار الحياة(*). والوعي الذاتي، المنفصل عن تجارب الجسد، يتساوى كذلك مع إنكار الموت المنكر للحياة. لا تستتبع حجة براون التي يصعب تلخيصها في هذا المقام لشدة تعقيدها، رفض قيمة الوعي أو التأمل. عوضاً عن ذلك، يقوم براون بتمييز ضروري، فالمطلوب، حسب مصطلحاته، ليس وعياً أبولونياً (أو تسامياً) بل وعياً ديونيسياً (أو جسداً).

يذكر مصطلحاً «أبولوني» و«ديونيسي» حتماً بنيتشه(**)، وهذا الترابط ملائم، فالمفتاح لإعادة التأويل هذه التي يخضع لها فرويد

(*) كان فرويد يعتقد أن البشر محكومون بنزعتين متصارعتين: نزعة الحياة (إيروس وفيها الرغبة الجنسية) ونزعة الموت (تاناتوس). لقد شمل توصيف فرويد لإيروس كلّ النزعات الخلاقة المولدة للحياة. أما نزعة الموت (أو غريزة الموت) فتمثل حاجة ملحة ملازمة لِكُلّ الكائنات الحية من أجل العودة إلى وضعية السكينة، أو عدم الوجود في نهاية الأمر. وتستلهم نزعة الحياة بوضوح المفهوم الديونيسي عند نيتشه في كتابه **مولد التراجيديا**.

(**) Apollonian (أبولوني): وهي صفة ابتدعها الفيلسوف الألماني نيتشه في كتابه **مولد التراجيديا** (1872) ليصف بها كلّ ما يتعلق بالعقل تمييزاً له عن الغريزة، والفرد تمييزاً له عن الجماعة، والحضارة تمييزاً لها عن البداوة، والفنون التشكيلية تمييزاً لها عن الموسيقى. وقد وصف كلّ ما هو غير أبولوني بأنه ديونيسي (Dyonisian) نسبة إلى الإله الإغريقي Dionysus، إله الخمر والغريزة، في حين أن أبولو هو إله الفكر الواعي والنور.

هو نيتشه. واللافت أن براون لا يربط تحليله بنيتشه بل بالأحرى بالتقليد الأخروي ضمن الديانة المسيحية.

يكمن اختصاص الأخرويات المسيحية تحديداً في رفضها للعداء الأفلاطوني نحو الجسد البشري و«المادة»، ورفضها أن تماهي نهج التسامي الأفلاطوني مع الخلاص الأخير، وتأكيدها على أن الحياة الأبدية لا يمكن إلا أن تكون حياة في جسد. بوسع الزهد المسيحي أن يحمل عقاب الجسد الساقط إلى مرتفعات لا يتخيلها أفلاطون، ولكن الرجاء المسيحي هو في تخليص ذلك الجسد الساقط. ومن هذا المنطلق تأكيد ترتوليان ـ «سوف يقوم الجسد ثانية، الجسد بكامله، الجسد المتماثل، الجسد الكامل». إن التأليف الكاثوليكي القروسطي بين المسيحية والفلسفة اليونانية، بمفهومه عن الروح الخالدة، يعرض المسألة للشبهة والبلبلة؛ وحدها البروتستانتية تحمل العبء الكامل للإيمان المسيحي الخاص. والقطيعة التي أحدثها لوثر مع عقيدة التسامي (الأعمال الصالحة) حاسمة، ولكن لاهوتي الجسد المنبعث هو إسكافي غورليتز: جاكوب بوهم.

بوسعنا أن نستشف الدافع الجدلي، إن لم نقل التفصيل الأخاذ، لكتاب براون في هذا المقطع. إنه في الوقت نفسه تحليل لِكُلّ خطّ النظرية الفرويدية، نظرية الغريزة والثقافة، ومجموعة من الحالات الدراسية التاريخية. إلا أن التزام براون بالبروتستانتية بوصفها بشيرة لثقافة علَتْ على التسامي مشكوك به تاريخياً. ولو شئنا أن نطرح فقط أكثر الانتقادات بداهة، لأشرنا إلى أن البروتستانتية هي كذلك الكالفينية، والأخلاق الكالفينية (كما بيَّن فيبر) أتاحت أقوى الدوافع لمثل التسامي والقمع الذاتي التي تتجلى في الثقافة المدينية الحديثة.

غير أن براون، إذ وضع أفكاره في إطار الأخرويات المسيحية (بدلاً من إطار الملحدين المتحمسين أمثال ساد، ونيتشه، وسارتر)

يطرح مسائل إضافية فائقة الأهمية. لقد كانت عبقرية المسيحية في تطويرها انطلاقاً من اليهودية لنظرة تاريخية عن العالم والوضع البشري. ويفسح تحليل براون، بتحالفه مع بعض الوعود الخفية للأخرويات المسيحية، المجال أمام نظرية تحليلية نفسية للتاريخ لا تختزل فحسب التاريخ الثقافي إلى علم نفس الأفراد. وتكمن فرادة كتاب الحياة ضدّ الموت في أنه يستنبط رأياً تاريخياً ونفسياً في آن معاً. يبرهن براون أن الرأي النفسي لا يعني بالضرورة رفضاً للتاريخ من حيث تطلعاته الأخروية، واستسلاماً «لحدود الطبيعة البشرية»، وضرورة القمع من خلال وساطة الثقافة.

إذا كان الوضع كذلك، فعلينا، رغم ذلك، إعادة النظر بمعنى الأخرويات، أو الطوباوية، نفسه. لقد اتخذت الأخرويات تقليدياً شكل توقع السمو العتيد للوضع البشري من أجل أن يعمل كلّ بني البشر على التقدّم العنيد للتاريخ. ولقد اتّخذ النقاد «النفسيون» الحديثون موقفهم المحافظ إلى حدّ كبير ضدّ هذا التوقع، سواء على شكل الأخرويات التوراتية، والتنوير، والتقدّم، أو نظريات ماركس وهيغل. ولكن ليست كلّ النظريات الأخروية نظريات عن التاريخ، فثمة نوع آخر من الأخرويات التي بوسعنا دعوتها أخرويات الحلول (على نقيض أخرويات السمو الأكثر إلفة). لقد أعرب عن هذا الأمل نيتشه، أعظم ناقد للتبخيس الأفلاطوني للعالم (ووريثه، تلك «الأفلاطونية الشعبية» المعروفة بالمسيحية) في نظريته عن «العودة الأبدية» و«إرادة السلطة». إلا أن نيتشه رأى بأن الوعد بالحلول المتحقق كان متاحاً فقط للنخبة، للسادة، وقام على ديمومة أو تجميد المأزق التاريخي لمجتمع قائم على العلاقة بين السيد والعبد، فلا وجود لتحقق جماعي. يرفض براون منطق الهيمنة على العامة الذي تقبله نيتشه بوصفه الثمن المحتوم لتحقق النخبة. وإن أعظم ثناء

يمكن إغداقه على كتاب براون أنه المحاولة الأولى البارزة لصوغ أخروية حلول خلال العقود السبعة الماضية منذ ظهور نيتشه، بغض النظر عن محاولته المهمة لإدراك كنه آراء فرويد وتعزيزها.

[1961]

الاستعراض العفوي: فن التجاور الجذري

ظهر في نيويورك مؤخراً نوع جديد من العروض لا يزال مقتصراً على فئة محدودة. أطلق على هذه الأنشطة التي تبدو من الوهلة الأولى مزيجاً من العرض الفني والأداء المسرحي اسماً متواضعاً إنما مثيراً إلى حدّ ما هو «استعراض عفوي». وتجري هذه الاستعراضات العفوية في الطوابق العلوية للمستودعات، في معارض فنية صغيرة، في الباحات الخلفية، والمسارح الصغيرة، أمام جمهور يتراوح عدده وسطياً بين ثلاثين إلى مئة شخص. ووصف «الاستعراض العفوي» للذين لم يشاهدوا واحداً منه يعني إمعان النظر في ما لا ينطبق عليه، فهذه العروض لا تجري على خشبة بالمعنى المتعارف عليه، إنما داخل ديكور مكتظ بالأشياء، كثيف، قد يكون مصنوعاً، مجموعاً، أو مكتشفاً، أو الثلاثة معاً. في هذا الديكور، يقوم عدد من المشاركين، ليسوا ممثلين، بأداء حركات، ويمسكون أشياء أو أدوات بترنيم تجاوبي وتناغم مصحوب (أحياناً) بالكلمات، والأصوات غير المصحوبة بالكلمات، والموسيقى، والوميض، والروائح. ليس للعروض هذه حبكة على الرغم من كونها فعلاً، أو بالأحرى، سلسلة من الأفعال والأعمال. إنّها تجتنب كذلك الخطاب العقلاني المتواصل، رغم تضمنها عبارات مثل «النجدة!»، «أريد

كوباً من الماء»(*)، «أحببني»، و«سيارة»، و«واحد، اثنان، ثلاثة». يتطهر الكلام ويتكثف بواسطة التباين (لا يوجد في الاستعراض العفوي سوى الكلام الضروري)، ثمّ يتوسع بواسطة عقمه، وانعدام الصلة بين الأشخاص الذين يؤدون العرض.

الأشخاص الذين يؤدون «استعراضاً عفوياً» في نيويورك ـ ولكن هذه العروض ليست ظاهرة نيويوركية فقط، فقد أفيد عن أنشطة مماثلة في أوزاكا، وستوكهولم، وكولونيا، وميلانو، وباريس، تقوم بها مجموعات لا علاقة للواحدة منها بالأخرى ـ هم من الشبان في أواخر عقدهم الثاني أو أوائل عقدهم الثالث. إنّهم رسامون بمعظمهم (آلان كابرو، وجيم داين، ورد غروفر، وروبرت وتمان، وكلاس أولدنبرغ، وآل هانس، وجورج برشت، ويوكو أونو، وكارولي شنيمان) أو موسيقيون (ديك هيغينز، وفيليب كورنر، ولامونتي يونغ). وتجدر الإشارة إلى أن آلان كابرو(**)، الرجل المسؤول أكثر من أي شخص آخر، عن إعلان هذا النوع واستنباطه، هو الأكاديمي الوحيد بينهم؛ فقد درس سابقاً الفن وتاريخ الفن في جامعة راتغرز، ويدرس حالياً في جامعة ولاية نيويورك بلونغ أيلاند. ويرى كابرو الذي كان رساماً (لسنة) وتلميذاً لجون كايج، أن تنظيم «الاستعراض العفوي» منذ عام 1957 قد حلّ محل الرسم عنده؛ فالاستعراضات العفوية، كما يقول، هي ما أصبح عليه رسمه. ولكن الوضع لم يكن

(*) Voglio un bichiere de acqua (بالإيطالية في النصّ الأصلي).

(**) Allan Kaprow (1927 ـ 2006): رسام أمريكي، وتجميعي ورائد في إنشاء مفاهيم الفن الأدائي. ساعد على تطوير «البيئة» و«الاستعراض العفوي» في أواخر الخمسينيات والستينيات ووضع الأسس النظرية لهما. تطورت الاستعراضات العفوية التي قام بها، ويبلغ عددها حوالي 200، على مرّ السنوات. من خلال الاستعراضات العفوية، لم يعد الفصل واضحاً بين الحياة والفن، بين الفنان والجمهور. كان كابرو أستاذاً في قسم الفنون البصرية بجامعة كاليفورنيا، وقد اقترح مفهوم «اللا فَنّ» في مقالاته العديدة.

كذلك بالنسبة إلى معظم الآخرين، فقد واصلوا الرسم أو تأليف الموسيقى بالإضافة إلى إنتاج «عرض عفوي» بين الحين والآخر، أو المشاركة في «عرض عفوي» قام أحد أصدقائهم بتصميمه.

كان الاستعراض العفوي الأول الذي عرض أمام الجمهور لآلان كابرو بعنوان 18 عرضاً في ستة أجزاء، وقد عرض في شهر تشرين الأول/ أكتوبر 1959 أثناء افتتاح صالة عرض رويبن الذي ساعد كابرو من بين آخرين، على إنشائها. وطوال سنتين، أصبحت صالة رويبن، وصالة جادسون، ولاحقاً صالة غرين منصات العرض الأساسية للاستعراضات العفوية التي ينظمها في نيويورك كابرو، ورد غرومز، وجيم داين، وروبرت وتمان، وغيرهم؛ وفي السنوات الأخيرة، كانت مجموعة الاستعراضات الوحيدة تلك التي نظمها كلاس أولدنبرغ، وعرضها أسبوعياً في الحجرات الخلفية الثلاثة الضيقة «بمخزنه» في إيست سكوند ستريت. خلال السنوات الخمس منذ تقديم الاستعراضات العفوية للجمهور، اتسعت هذه المجموعة بعد أن كانت أصلاً دائرة من الأصدقاء الحميمين، واختلف أعضاؤها في آرائهم بحيثُ إنَّه لا تصريح عن ماهية الاستعراضات العفوية بصفتها نوعاً فنياً سوف يكون مقبولاً لدى كلّ الذين ينظمونها في الوقت الحاضر، فبعض الاستعراضات العفوية متفرق الحضور، وبعضها الآخر مزدحم عرضياً؛ وبعضها عنيف، وبعضها الآخر ملحمي؛ وبعضها لمحة موجزة، وبعضها الآخر عمل مسرحي. غير أنه يتسنى تمييز وحدة أساسية في الشكل، واستخراج بعض الخلاصات حول أهمية الاستعراضات العفوية لفنون الرسم والمسرح. وبالمناسبة، فقد كتب كابرو أفضل مقال صدر حتّى الساعة عن الاستعراضات العفوية ودلالتها عموماً في سياق المشهد الفني المعاصر، وتطورها بالنسبة إليه على وجه الخصوص، في مجلة **أرت نيوز** (*Art News*) بعددها

الصادر في آيار/ مايو 1961، وننصح القارئ بالعودة إليه من أجل وصف لما «يُعرض»، بالمعنى الحرفي، اشمل مما سأحاول أن أفعله في هذا المقال.

لعل أبرز سمات الاستعراضات العفوية في كيفية معالجتها (وهذه هي الكلمة الوحيدة المناسبة) للجمهور، فيبدو الاستعراض العفوي معداً لإثارة الجمهور والاعتداء عليه، فقد يرش المؤدون الماء على الحضور، أو يقذفوهم بنقود معدنية، أو بمسحوق يتسبب بالعطس. وقد يصدر بعضهم أصواتاً تكاد تصم الآذان على صفيحة زيت، أو يلوح بمشعل من الأسيتيلين باتجاه المشاهدين. وقد ترتفع أصوات عدد من المذياعات في آن معاً. وقد يحشر المشاهدون وقوفاً بصورة غير مريحة في حجرة مكتظة، أو يجهدون للحصول على مساحة من أجل الوقوف على ألواح خشبية منتشرة في بضعة إنشات من المياه. لا محاولة لتلبية رغبة الجمهور برؤية كلّ شيء. وفي الواقع، غالباً ما تتعرض هذه الرغبة للإحباط عمداً من خلال أداء بعض الأنشطة في شبه عتمة أو بتنظيم أنشطة تجري بصورة متزامنة في حجرات مختلفة. في حدث ربيعي، وهو العرض الذي قدمه الآن كابرو في شهر آذار/ مارس 1961 بصالة رويبن، احتجز المشاهدون في هيكل طويل أشبه بالصندوق مثل عربة الماشية؛ وقد شقت ثقوب في الجدران الخشبية لهذه الحظيرة المسيَّجة كان المشاهدون يجهدون ليروا من خلالها الأنشطة التي تجري خارجاً. وعندما انتهى الاستعراض العفوي، تداعت الجدران، وبادر أحد الأشخاص الذي كان يشغل جزازة عشب إلى إخراج المشاهدين.

(يبدو أن هذا الإقحام التعسفي للنظارة يشكل، لعدم وجود شيء آخر، العمود الفقري المسرحي للحدث. عندما يكون الاستعراض العفوي عرضاً خالصاً والنظارة مجرد مشاهدين، كما في

الفناء لآلان كابرو الذي عرض في شهر تشرين الثاني/ نوفمبر 1962، بدار النهضة، يكون أقل ازدحاماً وإكراهاً إلى حدّ كبير).

وتتمثل السمة البارزة الأخرى للأحداث في تعاطيها مع مفهوم الزمن، فلا يمكن التكهن بالمدّة التي يستغرقها الاستعراض العفوي التي قد تتراوح بين عشر إلى خمس وأربعين دقيقة؛ فيبلغ متوسط مدّة الاستعراض العفوي حوالي نصف ساعة. لقد لاحظت، أثناء حضوري لعدد لا بأس به من هذه الاستعراضات العفوية خلال العامين الفائتين، أن الجمهور غالباً ما لا يعرف متى تنتهي، ولا بدّ من الإشارة إليه لينصرف. وكون المرء يصادف في صفوف الجمهور الوجوه نفسها في معظم الأحيان مراراً وتكراراً يشير إلى أن ذلك لا يعزى إلى غياب الألفة مع هذا الشكل الفني. إن المدّة غير المعروفة لِكُلّ عرض فردي ومضمونه أساسيان لإحداث الوقع المطلوب، وذلك لأن الاستعراض العفوي لا يتضمن حبكة أو قصة، ويفتقر، بالتالي، إلى أي عنصر تشويق (الأمر الذي من شأنه أن يستتبع إرضاء التشويق).

يعمل الاستعراض العفوي من خلال توليد شبكة غير متناسقة من المفاجآت، بدون ذروة أو اكتمال؛ وهذا هو لامنطق الأحلام عوضاً عن منطق معظم الفنون، فالأحلام لا تملك الإحساس بالوقت، وكذلك هي الاستعراضات العفوية، فهي لا تملك ماضياً لأنها تفتقر إلى حبكة وخطاب عقلاني متواصل. وكما يوحي الاسم نفسه، تكون الاستعراضات العفوية على الدوام بصيغة الحاضر. والكلمات نفسها، حين تكون موجودة، تقال مراراً وتكراراً، ويختزل الكلام إلى تمتمة. وغالباً ما تتكرر الأفعال نفسها خلال عرض واحد في نوع من التمتمة الإيمائية، أو تجري بالحركة البطيئة للإيحاء بتوقف الزمن. وبين الحين والآخر، يتخذ الاستعراض العفوي بأكمله

شكلاً دائرياً، فيفتتح ويختتم بالفعل نفسه أو الإيماءة عينها.

أحد الأساليب التي تصرح من خلالها الاستعراضات العفوية عن تحررها من عامل الزمن هو لادواميتها، فالرسام أو النحات الذي ينظم الاستعراضات العفوية لا يصنع شيئاً يمكن شراؤه. لا يستطيع المرء أن يشتري عرضاً، بل أن يؤيده فقط. ويستهلك الاستعراض العفوي في موقع حدوثه. ويبدو أن ذلك يحول الاستعراضات العفوية إلى شكل مسرحي لأن المرء يستطيع فقط أن يحضر عرضاً مسرحياً، ولكنه لا يستطيع أن يصطحبه إلى بيته. ولكن المسرح يحتوي على نصّ، وعلى «موسيقى» كاملة للعرض تكون مطبوعة ويمكن شراؤها وقراءتها، ولها وجود مستقل عن أي أداء لها. ولكن الاستعراضات العفوية ليست مسرحاً كذلك، إذا ما قصدنا بالمسرح المسرحيات. غير أنه ليس من الصحيح (كما يفترض بعض رواد الاستعراضات العفوية) أن هذه الاستعراضات العفوية ترتجل فور حدوثها، فهي تخضع لتمارين متأنية لمدّة تتراوح بين أسبوع وعدة أشهر، رغم أن النصّ أو الموسيقى في حدها الأدنى، ولا تتجاوز عادة صفحة من الإرشادات العامة لأداء الحركات وتوصيف المواد. ويقوم المؤدون أنفسهم بالتخطيط لمعظم ما يجري أثناء العرض أو تصميمه خلال التمارين. وإذا كان العرض يقدم في أمسيات متعددة تباعاً، فأغلب الظن أنه سيتنوع كثيراً من أداء إلى آخر، أكثر بكثير مما هو الحال في المسرح. وفيما قد يعرض الاستعراض العفوي نفسه في ليال متعددة على التوالي، ليس المقصود من ذلك أن يدخل ضمن ذخيرة من الأعمال التي يمكن تكرارها. حالما يتفكك الاستعراض العفوي بعد عرض معين أو سلسلة من العروض، لا يعاد إحياؤه أو أداؤه أبداً. ويعزى ذلك جزئياً إلى المواد العرضية عمداً التي تدخل ضمن الاستعراض العفوي مثل ورق أقفاص خشبية، وعلب من الصفيح،

وأكياس من الخيش، وأغلفة ورقية معقدة، وأكفان، وأقنعة، وأطعمة، وجدران مطلية للمناسبة، وهي مواد غالباً ما تستهلك أو تُدمَّر أثناء العرض.

المواد هي الأساس في العرض وتتنوع من مواد صلبة وطرية، قذرة ونظيفة. وينعكس هذا الاهتمام بالمواد الذي من شأنه أن يجعل الاستعراضات العفوية تشبه الرسم أكثر من المسرح كذلك في استعمال الأشخاص أو معالجتهم كأشياء مادية بدلاً من «شخصيات». غالباً ما يبدو الأشخاص المشاركون في الاستعراضات العفوية كأنهم أشياء من خلال تطويقهم في أكياس من الخيش، وأغلفة ورقية معقدة، وأكفان، وأقنعة (أو يمكن استعمال الشخص كطبيعة ميتة، كما في **حدث بدون عنوان** لآلان كابرو الذي قدم في غرفة المرجل بقبو مسرح مايدمان في آذار/ مارس 1962، وفيه تستلقي امرأة عارية على سلم معلق في الفضاء حيث يجري الاستعراض العفوي). ويندرج في معظم الأفعال، العنيفة وغيرها، في الاستعراضات العفوية، هذا الاستعمال للشخص كشيء مادي. ثمة قدر كبير من الاستعمال العنيف لأجساد المؤدين بواسطة الشخص نفسه (القفز والسقوط)، وبواسطة كلّ واحد للآخر (الرفع، المطاردة، الرمي، الدفع، الضرب، المصارعة)، وأحياناً من الاستعمال الأبطأ والأكثر حسية للشخص (المداعبة، التهديد، التحديق) بواسطة آخرين أو الشخص نفسه. وتقوم طريقة أخرى لاستعمال الأشخاص على الاكتشاف أو الاستعمال المتكرر والمشبوب للمواد من أجل خصائصها الحسية بدلاً من استعمالاتها المعروفة: الرمي بقطع من الخبز في جردل ماء، ترتيب السفرة من أجل وجبة طعام، بسط طوق هائل من شاشة ورقية على الأرضية، تعليق الغسيل. لقد اختتم الاستعراض العفوي الذي قدمه جيم داين بعنوان **تحطم سيارة** في

صالة رويبن، تشرين الثاني/نوفمبر 1960، بمشهد رجل يسحق ويطحن قطعاً من الطبشور الملون على لوح أسود. وثمة أفعال بسيطة مثل السعال والوقوف، أو رجل يحلق ذقنه، أو مجموعة من الأشخاص يتناولون الطعام، سوف تتواصل تكرارياً إلى حدّ السعار الشيطاني.

من بين المواد المستعملة، يمكن الإشارة إلى أن المرء لا يستطيع التمييز بين إعداد المسرح ودعائمه من أثاث وملابس والأزياء في حدث ما كما في المسرح. وتشكل الملابس الداخلية أو البقايا التافهة التي قد يرتديها المؤدي جزءاً من التأليف العام للحدث مثل أشكال الورق المعجَّن المرشوش بالطلاء التي تبرز من الجدار، أو القذارات المنثورة على الأرضية. خلافاً للمسرح، وعلى غرار بعض الرسم الحديث، لا توضع الأشياء في الاستعراض العفوي، بل تبعثر وتكدس. ويجري الاستعراض العفوي في مكان أفضل ما يطلق عليه هو اسم «البيئة»، وهذه البيئة مليئة نموذجياً بالفوضى وقلة الترتيب، ومزدحمة إلى أقصى حدّ، ومشيدة من بعض المواد الهشة بالأحرى، مثل الورق والقماش، وغيرها من المواد المنتقاة بسبب حالتها الرديئة والقذرة والخطيرة. وبالتالي، تعبر الاستعراضات العفوية (بصورة حقيقية وليست أيديولوجية فقط) عن احتجاجها على مفهوم المتحف للفن، وعلى الفكرة التي ترى أن مهمة الفنان تقضي بصنع أشياء يجب الحفاظ عليها وإحاطتها بالحب. فالمرء لا يستطيع أن يتمسك بحدث، بل أن يحيطه فقط بالحب بقدر ما يحيط بالحب مفرقعة نارية تنفجر انفجاراً خطيراً قرب وجهه.

أطلق بعضهم على الاستعراضات العفوية اسم «مسرح الرسامين»، الأمر الذي يعني ـ عدا كون معظم الذين يقومون بها هم رسامون ـ أنه بوسعنا اعتبارها لوحات متحركة، وبصورة أدق

«تلصيقات متحركة» أو «حيلة بصرية أعيد إحياؤها». ويمكن أن يوصف مظهر الاستعراضات العفوية على أنه أحد التطورات المنطقية لمدرسة الرسم في نيويورك خلال الخمسينيات(*)، فالحجم العملاق للكثير من اللوحات الزيتية المرسومة في نيويورك خلال العقد المنصرم، المصممة لاجتياح المشاهد وتطويقه، بالإضافة إلى الاستعمال المتعاظم لمواد غير الطلاء للالتصاق بقماشة اللوحة، ولاحقاً النتوء منها، يشير إلى النية الكامنة لهذا النوع من الرسم لتصور نفسه في شكل ثلاثي الأبعاد. وهذا بالضبط ما شرع بعض الأشخاص في القيام به. وقد اتخذت الخطوة البارزة التالية مع الأعمال التي أنجزها في أواسط وأواخر الخمسينيات روبرت راوشنبرغ، وآلان كابرو وغيرهم بشكل جديد يدعى «تجميعات»(**)، وهو عبارة عن خليط من الرسم والتلصيق والنحت يستعمل تنوعاً ساخراً من المواد، ولا سيما في هيئة حطام، بما في ذلك لوحات السيارات، وقصاصات الجرائد، وقطع الزجاج، وقطع الآلات، وجوارب الفنان. من التجميع إلى المساحة الكاملة أو «البيئة»، هناك خطوة إضافية واحدة فقط. أما الخطوة الأخيرة، الاستعراض العفوي، فتضع الناس ببساطة داخل هذه البيئة وتقوم

(*) The New York School: مدرسة نيويورك (المرادفة للرسم التعبيري التجريدي) مجموعة من الشعراء والرسامين والراقصين والموسيقيين الأمريكيين نشطت في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات في مدينة نيويورك. وغالباً ما استلهم هؤلاء السوريالية وحركات الفن الطليعي المعاصر، ولا سيما التعبيرية التجريدية، وموسيقى الجاز، والمسرح الارتجالي.

(**) Assemblage: أسلوب يتألف فيه تشكيل فني ثلاثي الأبعاد من وضع الأشياء معاً، ويعود المصطلح بمعناه الفني إلى أوائل الخمسينيات حين ابتدع الفنان جان دوبوفيه سلسلة من التلصيقات المؤلّفة من أجنحة الفراشات، أطلق عليها اسم assemblages d'empreintes أو «تجميعات البصمات». ومن الفنانين الذين مارسوا هذا الأسلوب نذكر بيكاسو ودوبوفيه ودوشان وراوشنبرغ.

بتحريكها. لا شكّ أن الكثير من أسلوب الاستعراض العفوي ـ مظهره الفوضوي العام، وإعجابه بإقحام المواد الجاهزة التي لا تتميز بأية قيمة فنية، ولا سيما سقط حضارة المدن، يدين لتجربة الرسم في نيويورك وضغوطها (تجدر الإشارة رغم ذلك إلى أن كابرو يعتبر أن استعمال السقط المديني ليس عنصراً ضرورياً لشكل الاستعراض العفوي، ويجادل بأن الاستعراضات العفوية يمكن كذلك أن تتألف وتوضع في بيئات ريفية، باستعمال المواد «النظيفة» الموجودة في الطبيعة.

على هذا النحو، يتيح الرسم الذي نشهده مؤخراً تفسير مظهر الاستعراضات العفوية وبعضاً من أسلوبها. ولهذا الغرض، علينا أن ننظر أبعد من الرسم، ولا سيما أن ننظر إلى السوريالية. ولا أعني بالسوريالية حركة محددة في الرسم دشنها بيان أندريه بروتون (André Breton) عام 1924[*]، وتقترن بها أسماء ماكس إرنست، ودالي، وتشيريكو، وماغريت، وغيرهم، بل أعني بها نمطاً من الإحساس الذي يخترق كلّ الفنون في القرن العشرين، فثمة تقليد سوريالي في المسرح، والرسم، والشعر، والسينما، والموسيقى، والرواية. وحتّى في الهندسة المعمارية، وإن لم يكن فيها تقليد، فثمة على الأقل مرشح هو غاودي، المهندس المعماري الإسباني. وتوحد التقليد السوريالي في كلّ هذه الفنون فكرة تدمير الدلالات المعهودة، وتوليد

(*) عرف أندريه بروتون في أول بيان سوريالي أصدره عام 1924 بأن السوريالية حركة آلية نفسية يستطيع بها المبدع الفني أن يعبر مشافهة أو كتابة أو بأية وسيلة أخرى غير الحركة الحقيقية للتفكير الإنساني، فالإبداع السوريالي إذاً ما هو إلا ما يمليه التفكير إملاءً ليس له ضابط من العقل والمنطق. والسوريالية حركة أوروبية بالدرجة الأولى اجتذبت العديد من أنصار الدادائية، وكانت تشبه في بعض جوانبها الحركة الرمزية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، إنما تأثرت كثيراً بالتحليل النفسي لفرويد ويونغ. ومن أهم الفنانين السورياليين في القرن العشرين، نذكر سالفادور دالي، ورينيه ماغريت، وخوان ميرو.

دلالات جديدة، أو دلالات مضادة من خلال التجاور الجذري («مبدأ التلصيق»). فالجمال، كما يصفه لوتريامون، «هو اللقاء بالصدفة بين آلة خياطة، ومظلة على منضدة تشريح». من هذا المنطلق ما يحرك الفن بديهياً هو العدوان، العدوان على التقليدية المفترضة لجمهوره، والعدوان أولاً على الوسيلة نفسها. يرمي الحس السوريالي إلى إحداث صدمة بواسطة تقنياته التجاورية الجذرية. ويمكن تأويل أحد الأساليب الكلاسيكية في التحليل النفسي، وهو التداعي الحر للخواطر، كطريقة أخرى لاختبار المبدأ السوريالي للتجاور الجذري، فمن خلال تقبل كلّ تصريح سديد غير متعمد يتفوه به المريض، تبين تقنية التأويل الفرويدية أنها تستند إلى منطق التماسك نفسه خلف التناقض الذي عهدناه في الفن الحديث. وباللجوء إلى المنطق نفسه، صنع الفنان الدادائي كورت شفتيتزر إنشاءات «مرتس» الفذة في أوئل العشرينيات من مواد غير فنية عمداً؛ وعلى سبيل المثال، تجمعت إحدى لوحاته التلصيقية من لقاط بالوعة مبنى سكني واحد. ويذكر ذلك بالوصف الذي اقترحه فرويد لمنهجيته بوصفها استبناء المعنى من «كومة قذارات. ملاحظاتنا» من تجميع أتفه التفاصيل. كحدود زمنية، ليست الساعة اليومية التي يمضيها المحلل مع المريض أقل اعتباطية من الحدود المكانية لمبنى سكني آخر جرى انتقاء قذارات بالوعته. ويعتمد كلّ شيء على الحوادث الإبداعية في الترتيب والتبصر. وقد يرى المرء كذلك مبدأ التلصيق نوعاً ما في العديد من مصنوعات المدينة الحديثة: التنافر الفظ في حجم الأبنية وأسلوبها، التجاور الفج ليافطات المحلات، التصميم الصاخب للصحيفة الحديثة. . .إلخ.

إلا أن التجاور الجذري قد يخدم استعمالات مختلفة، فقد خدم قدر كبير من السوريالية أهداف الظرف والفطنة، أما النكتة الظريفة

بحدّ ذاتها، أو ما هو تافه وطفولي وغريب الأطوار واستحواذي، أو الهجاء الاجتماعي. وهذه بشكل خاص غاية الدادائية والسوريالية المتمثلة في معرض باريس السوريالي الدولي في كانون الثاني/ يناير 1938، والمعارض التي أقيمت في نيويورك عامي 1942 و 1962. وتصف سيمون دو بوفوار في المجلد الثاني من مذكراتها بيت الأشباح 1938 كما يلي:

في المدخل، انتصب أحد إبداعات دالي الخاصة: سيارة أجرة ينهمر منها مطر، وتمثال دمية لشقراء منتشية موضوعة داخلها، ومحاطة بما يشبه السلطة المؤلّفة من الخس والهندباء المكسوة بالحلازين. كان «الشارع السوريالي» (Rue surréaliste) يضم شخصيات مماثلة أخرى، متدثرة أو عارية، بريشة ماكس إرنست، ودومينغيز، وموريس هنري. كان ماسون وجهاً سجيناً في قفص ومسدود الفم بزهرة الثالوث. وقد رتب مارسيل دوشان البهو الرئيسي ليلوح كالمغارة؛ وضم من بين أشياء أخرى، جسراً وأربعة أسرة مجموعة حول كانون، فيما غطي السقف بأكياس فحم. تفوح من المكان رائحة القهوة البرازيلية، وتلوح للعيان بشكل مبهم أشياء متنوعة خارجة من شبه العتمة المتحايل عليها بعناية: طبق مكسو بالفرو، طاولة عرضية قوائمها عبارة عن سيقان امرأة. في كلّ الاتجاهات، كانت الأشياء العادية مثل الجدران والأبواب والمزهريات تتحرر من القيود البشرية. لا أظن أن السوريالية كان لها أي تأثير مباشر علينا، ولكن الهواء الذي كنا نتنفسه كان مشبعاً بها. لقد كان السورياليون هم الذين حولوا، على سبيل المثال، إلى عادة رائجة التردد على سوق السلع الرخيصة الذي كنا غالباً ما نقضي فيه، أنا وسارتر وأولغا، فترة ما بعد ظهيرة أيام الأحد.

يلفت السطر الأخير من هذا الاقتباس الاهتمام بشكل خاص

لأنه يذكر بالطريقة التي أوجد بواسطتها المبدأ السوريالي نوعاً من التثمين الفطن للأشياء المهملة والتافهة والعتيقة الطراز (Demodé) في الحضارة الحديثة، وهو تذوق نوع من اللا فَن المتحمس المعروف تحت اسم «التكلف»، ففنجان الشاي المزنز بالفرو، والبورتريه المصنوع من أغطية زجاجات بيبسي كولا، وتجويف المرحاض المتجول تشكل محاولات لصنع أدوات دخل فُيها نوع من الفطنة الذي يستطيع الناظر الرفيع الثقافة إليها بعينيه اللتين تفتحتا بفضل التكلف أن يرفعها إلى مستوى الاستمتاع بأفلام سيسيل ب. دوميل، والقصص الهزلية، وظلال مصابيح الفن الجديد (Art nouveau). والشرط الأساسي لمثل هذه الفطنة ألا تنتمي الأشياء إلى الفن الرفيع أو الذوق السليم بالمعنى التقييمي المألوف، فكلما كانت المادة حقيرة، أو المشاعر المعبر عنها مبتذلة، كان ذلك أفضل.

غير أن المبدأ السوريالي بوسعه أن يخدم أهدافاً أخرى غير الفطنة، سواء كانت فطنة الذوق الرفيع المنزهة، أو فطنة الهجاء الجدلية. ويمكن تصوره، بصورة أكثر جدية، علاجياً من أجل إعادة تثقيف الحواس (في الفن) أو الطبع (في التحليل النفسي). وأخيراً، بوسع هذا المبدأ أن يخدم أهداف الرعب، فلئن كان معنى الفن الحديث هو اكتشافه، تحت منطق الحياة اليومية، للامنطق الأحلام، فعلينا أن نتوقع أن يمتلك الفن الذي يتمتع بحرية الحلم بمداه العاطفي كذلك، فهناك أحلام فطنة، وأحلام مهيبة، وهناك كوابيس.

تتجلى الأمثلة عن الرعب في استعمال المبدأ السوريالي في الفنون التي تتميز بتقليدها الرمزي، مثل الأدب والسينما أسهل من الموسيقى (فاريز، شيفر، ستوكهاوزن، كايج) أو الرسم (دو كونينغ، بيكون). في الأدب، يخطر ببال المرء رواية مالدورور للوتريامون، وقصص كافكا ورواياته، وقصائد الموت لغوتفريد بين. وفي السينما،

يخطر بالبال مثالين لبونويل ودالي هما **الكلب الأندلسي** و**العصر الذهبي**، وفيلم **دمّ البهائم** لفرانجو، ومؤخراً، فيلمان قصيران هما الفيلم البولندي **الحياة جميلة**، والفيلم الأمريكي فيلم لبروس كونور، وبعض المشاهد في أفلام الفرد هيتشكوك، وكلوزو، وكون إيشيكاوا. ولكننا نصادف أفضل فهم لتطبيق المبدأ السوريالي لأهداف ترويعية في مؤلّفات أنطونان أرتو، وهو فرنسي كان له أربع سير هامة ونموذجية: بوصفه شاعراً، ومجنوناً، وممثلاً سينمائياً، ومنظراً في المسرح. يدعو أرتو، في مجموعة مقالاته، المسرح وبديله، بِكُلّ بساطة إلى القطيعة التامة مع المسرح الغربي، بعبادته للروائع، وتشديده الأساسي على النصّ المكتوب (الكلمة)، ومداه العاطفي المروَّض. يكتب أرتو ما يلي: «يجب أن يجعل المسرح من نفسه صنواً للحياة، ليست الحياة الفردية، ذلك الجانب الفردي من الحياة الذي تنتصر فيه الشخصيات، بل تلك الحياة الانعتاقية التي تكسح الفردية البشرية». وينفذ هذا التسامي على عبء ومحدودية الفردية الشخصية - وهو كذلك موضوع واعد لدى لورانس ويونغ - بواسطة اللجوء إلى مضامين الحلم الاجتماعية بتفوق. في أحلامنا فقط، نشنّ هجوماً ليلاً تحت المستوى الضحل لما يدعوه أرتو، بازدراء، «الإنسان النفسي والاجتماعي». ولكن الحلم لا يعني عند أرتو الشعر فقط، والفانتازيا. إنّه يعني العنف، والجنون، والكابوس. وسوف تؤدي العلاقة مع الحلم بالضرورة إلى ما يدعوه أرتو «مسرح القسوة»، وهو عنوان بيانين من بياناته. يجب أن يزود المسرح «المشاهد بترسبات الأحلام التي يتدفق من خلالها ولعه بالجريمة، وهواجسه الإيروتيكية، ووحشيته، وأوهامه، وإدراكه الطوباوي للحياة والمادة، بل حتّى آدميته، على مستوى ليس زائغاً ووهمياً بل باطنياً. على المسرح أن يكون دموياً ولا إنسانياً مثل الحياة».

تصف الوصفات التي يقترحها أرتو في كتابه المسرح وبديله أفضل من أي شيء ما هي الاستعراضات العفوية. يبين أرتو العلاقة بين ثلاث سمات نموذجية للحدث: أولاً، معالجته الفوشخصية أو المجردة للأشخاص؛ وثانياً، تشديده على العرض والصوت، وإغفاله للكلمة؛ وثالثاً هدفه المعلن في الهجوم على الجمهور.

بالكاد يعتبر النهم للعنف في الفن ظاهرة جديدة، فكما لاحظ راسكين عام 1880 في معرض هجومه على «الرواية الحديثة» (يختار كأمثلة روايتي **غاي مانرينغ والبيت الكئيب!**(*)، لعل الميل إلى الخارق، والشاذ (Outré)، والمنبوذ، والاستعداد لتلقي الصدمة أبرز سمات الجمهور الحديث. ويدفع ذلك الفنان حتماً إلى المزيد والمزيد من المحاولات المحتدمة لاستثارة استجابة لدى جمهوره. والسؤال المطروح يتعلق فقط بما إذا كانت هذه الاستجابة تحتاج على الدوام إلى أن تستثار بالترويع. يبدو أن من ينظمون الاستعراضات العفوية متوافقون ضمنياً على أن أنواعاً أخرى من الاستثارة (الاستثارة الجنسية مثلاً) هي في الواقع أقل فعالية، وأن المعقل الأخير للحياة العاطفية هو الخوف.

واللافت كذلك أن هذا الشكل الفني المعد لإخراج الجمهور الحديث من خدره الانفعالي المريح يعمل بواسطة صور عن أشخاص مخدرين، يتصرفون بقطيعة بطيئة الحركة الواحد عن الآخر، ويقدم لنا صورة عن الفعل تتسم، قبل كلّ شيء، بالرسمية والعقم. عند هذا

(*) *Guy Mannering or the Astrologer*: رواية لوالتر سكوت (Walter Scott) (صدرت عام 1815) و *Bleak House* هي الرواية التاسعة لتشارلز ديكنز (صدرت بين عامي 1852 و1853). انظر: Walter Scott, *Guy Mannering, or the Astrologer*, 3 vols. (Edinburgh: Longman, 1815), and Charles Dickens, *Bleak House* (Philadelphia: Getz & Buck, 1853).

الحد، ترتبط فنون الرعب السوريالية بأعمق معاني الملهاة، ألا وهو التأكيد على المناعة والصلابة. في قلب الملهاة، ثمة تخدير انفعالي. ما يسمح لنا بالضحك في الاستعراضات العفوية المؤلمة والغريبة إننا نلاحظ بأن الأشخاص الذين تحدث لهم هذه الاستعراضات العفوية يستجيبون لها أقل من المطلوب في الحقيقة، فمهما صرخوا، أو وثبوا، أو ندَّدوا بالسماء، أو تحسروا على سوء طالعهم، يعلم الجمهور أنهم لا يشعرون حقاً بالكثير من الأحاسيس. إن كلّ شخصيات الملهاة العظيمة لديها ما يشبه الآلات أو الروبوتات في داخلها. وهذا هو سرّ أمثلة مختلفة من الكوميديا على غرار **الغيوم** لأرسطوفانيس، و**رحلات جليفر**، ورسوم تكس أفري المتحركة، و**كانديد**، و**القلوب والتيجان الطيبة**، وأفلام باستر كيتون، ومسرحية **أوبو ملكاً**، واستعراض غون(*). سرُّ الكوميديا في السحنة الجامدة، أو الاستجابة المضخمة، أو الاستجابة في غير محلّها، وهي محاكاة لرد فعل حقيقي. الكوميديا، على غرار التراجيديا، تعمل بواسطة أسلبة معينة للاستجابة الانفعالية. في حالة التراجيديا، يتعلق الأمر بتعظيم معيار الشعور؛ وفي حالة الكوميديا، يتعلق الأمر باستجابة دون المطلوب، واستجابة سيئة وفقاً لمعايير الشعور.

لعل السوريالية أقصى امتداد لفكرة الكوميديا، بِكُلّ مداها من الظرف إلى الرعب. إنّها «هزلية» بدلاً من «مأساوية» لأن السوريالية (بِكُلّ أمثلتها التي تشمل الاستعراضات العفوية) تشدد على أقصى حدود انعدام الصلة، وهو موضوع الملهاة بتفوق، بما أن «الصلاتية» موضوع المأساة ومصدرها. غالباً ما نضحك، أنا وغيري من

(*) The Goon Show: برنامج إذاعي فكاهي ساخر كانت تبثه محطة BBC البريطانية بين عامي 1951 و1960، وتنتقد حلقاته مختلف جوانب الحياة المعاصرة في بريطانيا.

الحضور، أثناء الاستعراضات العفوية. لا أظن أن ذلك مرده فقط إلى إحراجنا أو عصبيتنا بسبب أفعال عنيفة وعبثية. أظن إننا نضحك لأن ما يجري في هذه الاستعراضات العفوية مضحك بالمعنى العميق للكلمة، ولا يجعله ذلك أقل ترويعاً. ثمة ما يدفع بالمرء إلى الضحك، لو تجيز ذلك أشكال تقوانا وإحساسنا التقليدي الرفيع بالرصانة، أمام أفظع الكوارث والفظائع الحديثة. ثمة جانب هزلي في التجربة الحديثة بحدّ ذاتها، ملهاة شيطانية لا إلهية، وتحديداً لجهة كون التجربة الحديثة تتسم بمواقف ممكننة خاوية من المعنى لانعدام الصلة.

ليست الملهاة أقل هزليةً لأنها تأديبية، فكما في المأساة، تحتاج كلّ ملهاة إلى كبش فداء، إلى شخص سوف يعاقب ويطرد من النظام الاجتماعي المجسد إيمائياً في العرض. ما يجري في الاستعراضات العفوية يمتثل ببساطة لوصفة أرتو التي تنصح بعرض يلغي الخشبة، أي المسافة بين المشاهدين والمؤدين، و«يغمر المشاهد جسدياً». في الاستعراض العفوي، كبش الفداء هذا هو الجمهور.

[1962]

ملاحظات حول ظاهرة التكلف

في هذه الدنيا أمور كثيرة لم تسمّ، وأمور كثيرة، حتّى لو سميت، لم توصف أبداً، وأحدها هو تلك الحساسية ـ الحديثة بدون جدال، وأحد أشكال الذوق الرفيع إنما بالكاد المتطابق معه ـ التي تسمى باسم نحلة «التكلف».

الحساسية (بقدر ما هي متمايزة عن الفكرة)، هي أمر من أصعب ما يمكن الحديث عنه. ولكن ثمة أسباباً خاصة تبرر عدم خضوع التكلف على وجه الخصوص للنقاش أبداً، فالتكلف ليس نمطاً طبيعياً من الحساسية، لو كان مثل هذا النمط موجوداً. في الواقع، جوهر التكلف هو عشقه للمصطنع: للتظاهر والمبالغة. والتكلف باطني، أشبه بشيفرة خاصة، بل بشارة تعريف، بين الزمر المدينية الضيقة. وتجدر الإشارة إلى أن لا شيء قد كتب عن هذه الظاهرة أو بالكاد باستثناء وصف كسول يقع في صفحتين في رواية **العالم في المساء** (*The World in the Evening*) لكريستوفر إيشروود (Christopher Isherwood) (1954). وبالتالي، فالحديث عن التكلف يعني خيانته. لو أمكن الدفاع عن الخيانة، فسيكون ذلك من أجل التثقيف الذي تقدّمه، أو مهابة النزاع الذي تبادر إلى تسويته. أما أنا فأدافع عن هدف التثقيف الذاتي، وعن هدف نزاع حاد في حساسيتي

الشخصية. إنني أشعر بانجذاب شديد إلى التكلف بقدر ما تغيظني هذه الظاهرة بشدة. ولهذا السبب، أريد الحديث عنها، وعن السبب الذي يتيح لي القيام بذلك، فلا أحد يتشارك في حساسية معينة بملء جوارحه بوسعه أن يبادر إلى تحليلها، فهو لا يستطيع، مهما كانت نيته، سوى عرضها، فتسمية حساسية ما، ورسم ملامحها، وإعادة سرد قصتها، يتطلب تعاطفاً عميقاً يشوبه الاشمئزاز.

رغم كلامي عن الحساسية فقط ـ وعن حساسية تحوّل من بين أمور أخرى، الرصين إلى العابث ـ فهذه مسائل خطيرة. يعتقد معظم الناس أن الحساسية أو الذوق مملكة التفضيلات الذاتية الخالصة، تلك الإنجذابات الغامضة، الحسية بالدرجة الأولى، غير الخاضعة لسلطان العقل. إنّها تسمح بأن تلعب اعتبارات الذوق دوراً في ردود فعلهم على الأشخاص والآثار الفنية. ولكن هذا الموقف ساذج، بل أسوأ من ذلك. إن التعامل مع ملكة الذوق بتنازل يعني التعامل بتنازل مع الذات، لأن الذوق يتحكم بِكُلّ ردّ فعل إنساني حرّ على نقيض الروتيني. لا شيء أكثر حسماً من الذوق. ثمة ذوق لدى الأشخاص، ثمة ذوق بصري، ذوق انفعالي، وذوق في الأفعال، وذوق في الأخلاق. والذكاء بدوره هو نوع من الذوق: ذوق في الأفكار (أحد الأمور التي يجب أن يحسب لها حساب هو أن الذوق يميل إلى التطور بصورة متفاوتة للغاية. وقلما يتمتع الشخص نفسه بذوق بصري جيد، وبذوق جيد مع الناس، وبذوق جيد على مستوى الأفكار).

ليس للذوق نسق أو براهين. ولكن ثمة ما يشبه منطق الذوق، وهو الحساسية الثابتة التي تشكل أساس ذوق ما، وتكون باعثاً له. وتكاد الحساسية تفوق الوصف إنما ليس بمعنى الكلمة. وكل حساسية تستطيع أن تحشر في قالب نسق، أو أن يتم التعاطي معها بواسطة أدوات البرهان التقريبية، لا تعود حساسية على الإطلاق. لقد تصلبت وتحولت إلى فكرة.

لإيقاع حساسية في شرك الكلمات، لا سيما تلك التي تكون حية وقوية[1]، على المرء أن يكون متردداً وفطناً. وقد تبين أن شكل الملاحظات الموجزة، بدلاً من المقال (بزعمه الداعي إلى محاجة مستقيمة وتتبعية في تسلسلها) أكثر ملائمة لتركيز التفكير على هذه الحساسية الخاطفة الخاصة، فمن المحرج اعتماد موقف مهيب وأشبه بالبحث في ما يتعلق بظاهرة التكلف، لأن المرء قد يجازف بإنتاج تكلف من النوع المتدني جداً.

هذه الملاحظات هي لأوسكار وايلد:

«إما أن يكون المرء عملاً فنياً، أو أن يرتدي عملاً فنياً».

أقوال وحكم بتصرف الشباب

1. أبدأ بداية شديدة العمومية: التكلف نمط جمالي معين. إنّه أسلوب في النظر إلى العالم بوصفه ظاهرة جمالية، وهذا الأسلوب، الأسلوب المتكلف، لا يتعلق بالجمال بل بدرجة التصنع والأسلبة.

2. تضخيم الأسلوب يعني اختزال المضمون أو اقتراح موقف محايد بالنسبة إلى المضمون. وغني عن القول إن حساسية التكلف بعيدة عن الالتزام والتسييس، أو أنّها على الأقل لا سياسية.

3. لا توجد فقط رؤية متكلفة، وأسلوب متكلف في النظر إلى الأمور، فالتكلف صفة يمكن اكتشافها في الأشياء وسلوك البشر على

---

(1) ليس حساسية عصر ما أكثر جوانبه حسماً بل كذلك أكثرها قابلية للفناء. قد يلتقط المرء أفكار (التاريخ الفكري) وسلوك (التاريخ الاجتماعي) حقبة بدون حتّى التطرق إلى الحساسية أو الذوق اللذين ألهما تلك الأفكار وذاك السلوك. ونادرة هي الدراسات التاريخية، مثل دراسة هويزينغا (Huizinga) عن أواخر القرون الوسطى، ودراسة فيفر عن فرنسا في القرن السادس عشر التي تنبئنا عن حساسية الحقبة.

حدّ سواء. ثمة أفلام، وأزياء، ومفروشات، وأغنيات شعبية، وروايات، وأشخاص، وأبنية «متكلفة».. وهذا التمييز هام، فصحيح أن العين المتكلفة تتمتع بالقدرة على تحويل التجربة، ولكن لا يمكن النظر إلى كلّ الأمور على أنها متكلفة، فليس كلّ شيء هو في عين الناظر إليها.

4. في ما يلي أمثلة عشوائية لعينات ينطبق عليها معيار التكلف:

زليخة دوبسون

قناديل تيفاني

أفلام سكوبيتون

مطعم براون دربي على سانست بولفار في لوس أنجلوس

صحيفة ذي إنكوايرر بعناوينها الرئيسيّة وموادها

رسومات أوبري بيردسلي

بحيرة البجع

الأعمال الأوبرالية لبلليني

إخراج فسكونتي لفيلمي سالومي ومن المؤسف أنها عاهرة

بعض البطاقات البريدية التي تصور منقلب القرن

فيلم كينغ كونغ لشود ساك

لا لوب، المغنية الكوبية الشعبية

إنسان الله، رواية لين وارد المطبوعة بالكليشيهات الخشبية

قصص فلاش غوردون المصورة القديمة

أزياء النساء في العشرينيات (الملافع الطويلة الزغبة المصنوعة من الريش، الأثواب المُهذَّبة والمخرَّزة.. .إلخ.)

روايات رونالد فيربانك وأيفي كونتون ـ بورنيت

5. للذوق المتكلف انسجام مع بعض الفنون دون فنون أخرى فالأزياء، والمفروشات، وكافة عناصر الديكور البصري، على سبيل المثال، تشكل جزءاً كبيراً من التكلف. إن الفن المتكلف غالباً ما يكون فناً زخرفياً يشدد على النسيج، والملمس الحسي، والأسلوب على حساب المضمون. غير أن الموسيقى التناغمية قلما تكون متكلفة لأنها خالية من المضمون. إنّها لا تقدّم أي فرصة للتباين بين مضمون سخيف أو غريب، وشكل غني.. في بعض الأحيان، تكون أشكال فنية بحالها متخمة بالتكلف. وقد لاحت الباليه الكلاسيكية والأوبرا والأفلام السينمائية كذلك لفترة طويلة. في العامين المنصرمين، أضيفت الموسيقى الشعبية (ما بعد الروك أند رول، وما يدعوه الفرنسيون بموسيقى yé yé)[*]. ولعل النقد السينمائي (على غرار قوائم «أفضل أسوأ عشرة أفلام شاهدتها») أعظم مروج للذوق المتكلف اليوم، لأن معظم الناس مازالوا يرتادون صالات السينما بشجاعة وتواضع.

6. بمعنى ما من الصواب القول: «كم يحلو أن نكون متكلفين»، أو «كم من المهم»، إنما ليس ثانوياً بما فيه الكفاية (سأقول المزيد عن هذه الناحية لاحقاً). على هذا النحو، فإن شخصية جان كوكتو والعديد من أعماله هي متكلفة، لا شخصية أندريه جيد وأعماله؛ الأعمال الأوبرالية لريتشارد شتراوس إنما ليس

(*) yé yé: تسمية شاعت بفضل العالم الاجتماعي، إدغار موران، للإشارة إلى المطربين الفرنسيين الشعبيين (كلود فرانسوا، جوني هاليداي، فرانس غال، سيلفي فارتان، فرانسواز هاردي وغيرهم) في الفترة الممتدة بين عامي 1959 و1968، وهي عبارة عن مخرج صوتي كان يؤمن ضبط الإيقاع في الأغنية ويحتل المساحة التي تغيب فيها الكلمات.

الأعمال الأوبرالية لروبرت فاغنر؛ تلازم جادة تين بان وليفربول، إنما ليس الجاز. إن العديد من الأمثلة عن أسلوب التكلف هي أشياء تشكل فناً رديئاً أو دونياً من وجهة نظر «رصينة». غير أنها ليست كلها كذلك. فالتكلف ليس فقط بالضرورة فناً رديئاً، ولكن بعض الفن الذي يمكن أن نقاربه بوصفه متكلفاً (مثل الأفلام البارزة للوي فوياد) يستحق أكثر الإعجاب والدراسة رصانة.

«كلّما درسنا الفن، تضاءل اهتمامنا بالطبيعة».

انحطاط الكذب (*The Decay of Lying*)

7. تضم كلّ المصنوعات والشخصيات المتكلفة قدراً كبيراً من التصنع، فلا شيء في الطبيعة يمكن أن يكون متكلفاً.. والتكلف الريفي يظل من صنع الإنسان، ومعظم المصنوعات المتكلفة مدينية (إلا أنها تتمتع في أغلب الأحيان بسكينة ـ أو بسذاجة ـ تضاهي الأشياء الريفية. ويوحي قدر كبير من التكلف بجملة إيمبسون، «المدينية ريفية»).

8. التكلف رؤية عن العالم من ناحية الأسلوب، إنما الأسلوب الخاص. إنّه يقوم على عشق المبالغة و«الغرابة»، والأشياء ـ التي ـ تلوح ـ عكس ـ ما ـ هي. وأفضل مثال على ذلك هو الفن الجديد(*)، وهو أكثر الأساليب المتكلفة نموذجية وتطوراً،

(*) Art nouveau: حركة فنية ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مع المقولات التي نقدم بها كلّ من وليام موريس وجون راسكين في بريطانيا حول ضرورة العودة إلى التفصيل الطبيعي وإلى اعتماد أشكال مهذبة أمام مخاطر الحركة الصناعية والنضوب الإبداعي الذي تتسبب به، وهكذا امتزجت المواد القديمة كالخشب والحجر بأناقة مع المواد الجديدة كالحديد والفولاذ والزجاج، وانتشرت التفاصيل الزخرفية المستوحاة من الطبيعة كالأزهار والأشجار والحشرات أو الحيوانات بهدف التوعية حول جمالية الطبيعة.

فمصنوعات الفن الجديد تحول نموذجياً الشيء إلى شيء آخر: تثبيتات الإنارة على شكل نباتات متفتحة، غرفة المعيشة التي تشبه المغارة حقاً. وهناك مثال لافت يتجسد في مداخل مترو الأنفاق الباريسي التي صممها هكتور غيمار أواخر القرن الثامن عشر على شكل سويقات سحلبية مصنوعة من حديد الزهر.

9. يتجلى الأسلوب المتكلف، بوصفه ذوقاً لدى الأشخاص، بشكل خاص في الملطف بوضوح والمضخم بشدة. ولا شكّ أن المخنث هو أحد الوجوه البارزة في الحس المتكلف. ومن الأمثلة على ذلك الوجوه المنتشية والنحيلة والمتعرجة في اللوحات والقصائد التي تنتمي إلى الأسلوب السابق على رافاييل؛ والأجساد النحيفة والمنسابة والعديمة الجنس في مطبوعات الفن الجديد وملصقاته، المعروضة بصورة نافرة على المصابيح والمرامد؛ الخواء الخنثوي الملح المتواري خلف الجمال المكتمل لغريتا غاربو. وفي هذه الحالة، يؤدي الذوق المتكلف إلى حقيقة غير معترف بها كثيراً عن الذوق، وهي أن أكثر أشكال الجاذبية الجنسية رهافة (وكذلك أكثر أشكال اللذة الجنسية رهافة) تقوم على مخالفة الميل الجنسي الفطري للمرء، فأجمل ما في الرجال المكتملي الرجولة شيء أنثوي؛ وأجمل ما في النساء المكتملات الأنوثة شيء رجولي.. ويقترن بالذوق المتكلف الذي يميل إلى التخنث شيء ما يبدو مختلفاً تماماً، ولكنه ليس كذلك، ألا وهو التلذذ بتضخيم الخصائص الجنسية وتصنع الشخصية. ولأسباب بديهية، فإن أفضل الأمثلة على هذه الحالة هم نجوم السينما، الأنوثة المتوهجة لجين مانسفيلد، وجينا لولوبريجيدا، وجين راسل، وفرجينيا مايو، والرجولة المبالغ بها لستيف ريفز، وفكتور ماتيور، ومن العظيمات صاحبات الأسلوب المتأنق نذكر بيتي دافيز، وباربارا ستانويك، وتالولاه بانكهيد، وإدويج فويير.

10. يرى التكلف كلّ الأمور بين علامتي استشهاد، فهذا الشيء ليس مصباحاً، بل «مصباح»؛ وهذه المرأة ليست امرأة بل «امرأة». والتعرف على التكلف في الأشياء والأشخاص يعني إدراك الكينونة ـ بوصفها ـ أداء ـ دور. إنّه أبعد امتداد، في الحساسية، لاستعارة الحياة بوصفها مسرحاً.

11. التكلف هو انتصار الأسلوب المخنث (إمكانية تحول «الرجل» و«المرأة»، «الشخص» و«الشيء»). كلّ الأسلوب، أي الحيلة، في نهاية الأمر، مخنث. ولكن الحياة ليست أنيقة، وكذلك الطبيعة.

12. ليس السؤال هو: «لماذا التخنث والاسترجال والتشخيص والتصنع؟» بل السؤال بالأحرى هو: «متى يكتسب التخنث والاسترجال والتشخيص والتصنع نكهة التكلف الخاصة؟». لماذا أجواء مسرحيات شكسبير الكوميدية (مثل مسرحيته كما يحلو لك. . . إلخ.) ليست مخنثة بعكس أجواء أوبرا فارس الوردة لريتشارد شتراوس؟

13. يبدو أن الخط الفاصل يقع في القرن الثامن عشر؛ فإلى ذلك القرن تعود أصول الذوق المتكلف (الروايات القوطية(*)، الزخرفة الصينية، الكاريكاتور، الأطلال المصطنعة، وهلم جرا). ولكن العلاقة بالطبيعة كانت مختلفة في ذلك الحين، ففي القرن الثامن عشر، كان الذواقة يعاملون الطبيعة بتنازل (قصر ستروبري

(*) أطلق لفظ «قوطي» على نوع من الرواية التي ازدهرت في إنجلترا من 1762 إلى 1814. وتتميز الروايات القوطية بالإثارة المبنية على بثّ الخوف والرعب أو التشويق في القارئ لما فيها من أشباح، وحوادث خارقة للعادة، ووصف قصور خربة، وريف عامر بقطاع الطرق، وقصور مسكونة، وعواصف مدمرة، وسحر، وما إلى ذلك من مثيرات، ومنها رواية **قلعة أوترانتو** (1764) لهوراس والبول.

هيل) أو يحاولون إعادة تحويلها إلى شيء مصطنع (قصر فرساي). كما أنهم تعاملوا بتنازل مع الماضي بلا كلل. ويقوم الذوق المتكلف اليوم على محو الطبيعة، أو مخالفتها على الفور. ولهذا الذوق علاقة عاطفية للغاية بالماضي.

14. قد يعود التاريخ المصغر للتكلف إلى أبعد من ذلك، مع الفنانين المتكلفين أمثال بونتورمو، وروسو، وكارافاجيو، أو اللوحات المسرحية الفريدة لجورج دولاتور، أو الأسلوب اليوفوي(*) (ليلي. . .إلخ) في الأدب. إلا أن أدق منطلق لهذا الذوق يعود إلى أوائل القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، بسبب الميل الفريد الذي شهدته تلك الحقبة إلى التأنق والسطحية والتناسق، ونزعتها إلى الفاتن والمثير، وتقاليدها الأنيقة لتجسيد الشعور الآني والحضور الكلي للشخصية، بفضل الحكمة الساخرة والدوبيت(**) المقفى (بالكلمات)، والتنميق (في الإيماءة والموسيقى). لقد كانت أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر حقبة تكلف عظمى مع بوب، وكونغريف، ووالبول، إلخ.، إنما ليس سويفت، ومع المتحذلقين(***) في فرنسا، والكنائس الروكوكية(****) المفرطة

(*) Euphuism: أو الأسلوب اليوفوي، هو أسلوب مشحون بألوان البديع نسبة إلى قصة *Euphues* (1579) للكاتب الإنجليزي جون ليلي في العصر الإليزابيثي.

(**) Couplet: الدوبيت وهو يتألف من بيتين متتاليين من الشعر يكونان وحدة شعرية لما فيهما من انسجام إيقاعي أو اتحاد في القافية. وقد تتكون منهما فكرة مكتملة.

(***) Les Précieux: المتحذلقون هم أتباع حركة أدبية تطورت بين عامي 1650 و1660 في الصالونات الأدبية الفرنسية، وكانوا يحرصون أشد الحرص على نقاوة اللغة، وأناقة المظهر ورقي العادات.

(****) rococo (الروكوكو): هو طراز معماري متفرع عن الباروكية فيه كثير من الزخرفة اللولبية التي تصور أشكال القواقع وتوحي بأشكال الكهوف والمغاور، ظهر في فرنسا عام 1700 ثمّ انتقل إلى أوروبا في القرن الثامن عشر.

الزخرفة في ميونيخ، وبرغوليزي، ومعظم أعمال موزارت نوعاً ما في فترة لاحقة. ولكن ما توزع على كلّ الفن الرفيع بات ذوقاً خاصاً في القرن التاسع عشر؛ وأصبح يتبنى دلالات إضافية تتمثل في الحاد والخفي والمنحرف. ولو اكتفينا بتاريخ إنجلترا وحدها، لرأينا أن التكلف استمر بفتور في الجمالية السائدة خلال القرن التاسع عشر (بورن ـ جونز، وباتر، وراسكين، وتينيسون)، ثمّ برز في أوجه مع حركة الفن الجديد بمجال الفنون البصرية والزخرفية، وهو يجد منظريه الواعين في «عباقرة» مثل وايلد وفيربانك.

15. بالطبع، القول إن كلّ هذه الأمور تنتمي إلى ظاهرة التكلف لا يعني أنها ذلك فقط، فالتحليل المعمق والشامل للفن الجديد، على سبيل المثال، بالكاد سوف يساويه بالتكلف. ولكن مثل هذا التحليل لا يستطيع أن يغفل ما يسمح في الفن الجديد بأن يختبر بوصفه تكلفاً. الفن الجديد حافل «بالمضمون»، حتّى في النوع السياسي ـ الأخلاقي. لقد كان يشكل حركة ثورية في مجال الفنون، حفزتها رؤية طوباوية (تتراوح بين وليم موريس وجماعة باوهاوس) لسياسة وذوق عضويين. إلا أن ثمة كذلك سمة في مصنوعات الفن الجديد توحي برؤية غير ملتزمة، غير رصينة، رؤية «المولع بالجمال». ويطلعنا ذلك على أمر هام بشأن الفن الجديد، وبشأن عدسة التكلف التي تعترض سبيل المضمون.

16. على هذا النحو، الحساسية المتكلفة هي حساسية حية بمعنى مزدوج يمكن لبعض الأشياء أن تحمل على محمله، ولكن هذه الإزدواجية في المعنى ليست البنية الانقسامية المألوفة لدلالة حرفية من جهة، ودلالة رمزية من جهة أخرى. أنّه الاختلاف بالأحرى بين الشيء كونه يدلّ على شيء، أي شيء، والشيء بوصفه حيلة خالصة.

17. يتضح ذلك جلياً في الاستعمال المبتذل لكلمة» تكلف» Camp كفعل، أي (to camp)، وهو شيء يفعله الناس. إن التكلف نمط إغرائي يعتمد الأساليب المتأنقة المتوهجة التي من شأنها أن تحتمل تأويلاً مزدوجاً، والحركات المخادعة والمتضمنة دلالة ذكية للعارفين ودلالة أخرى أكثر تجرداً للغرباء. وعلى نحو مماثل وأشمل، حين تتحول الكلمة من فعل إلى مصدر، حين يصبح الشخص أو الشيء «متكلفاً»، يتدخل الخداع. فوراء المعنى العام «الصحيح» الذي يحتمله الشيء، يكون المرء قد عثر على تجربة مضحكة خاصة مع هذا الشيء.

«أن يكون المرء طبيعياً هو وضع يصعب كثيراً المحافظة عليه»

زوج مثالي (*An Ideal Husband*)

18. على المرء أن يميز بين التكلف الساذج والتكلف المتعمد. فالتكلف الخالص ساذج على الدوام. والتكلف الذي يعرف بأنه تكلف (التكلفية) يكون عادة مرضياً بنسبة أقل.

19. الأمثلة الخالصة عن التكلف غير متعمدة، وهي في منتهى الجدية، فالحرفي في الفن الجديد الذي يصنع مصباحاً ويلف حوله أفعى لا يمزح، ولا يحاول أن يكون فاتناً. إنّه يقول بِكُلّ صدق: «ها هو! إنّه الشرق!». التكلف الأصيل، مثل الأرقام التي صممت لأفلام الإخوة وارنر الاستعراضية في أوائل الثلاثينيات (**الشارع 42**، **المنقبون عن الذهب** عام 1933؛ ..... عام 1935؛ ..... عام 1937...إلخ.) على يدّ بازبي بركلي، لا تتعمد أن تكون مضحكة. أما التكلفية، على غرار مسرحيات نويل كاورد ـ فهي تتعمد ذلك. لا يبدو، على أغلب الظن، أن الكثير من ذخيرة الأوبرا التقليدية، كانت لتبعث كلّ هذا الرضا لو لم يأخذ مؤلّفوها التفاهات الميلودرامية

لمعظم الحبكات الأوبرالية على محمل الجد. لا يحتاج المرء إلى معرفة النوايا الخاصة التي تحرّك الفنان، فعمله يدلّ عليها بكاملها (قارنوا بين أوبرا نموذجية من القرن التاسع عشر مثل فانيسا لصموئيل باربر، وهي عمل متكلف مفبرك ومحسوب، وسيكون الفرق واضحاً).

20. يتسبب اعتزام العمل أن يكون متكلفاً له بالأذى دائماً على الأرجح، فالكمال في فيلمي متاعب في الفردوس والصقر المالطي، وهما من أعظم الأفلام المتكلفة على الإطلاق، يتأتى من الطريقة الانسيابية الخالية من المجهود التي يحافظان بواسطتها على نبرتهما. ولا نشهد ذلك في أفلام متكلفة مزعومة شهيرة من فترة الخمسينيات مثل كلّ شيء عن حواء، واهزم الشيطان، فلهذه الأفلام الأحدث عهداً لحظاتها الرائعة، ولكن الأول مخادع للغاية والثاني هستيري للغاية. ولشدة ما يسعيان وراء التكلف، يفقدان إيقاعهما باستمرار. غير أن المسألة ربما لا تتعلق بالتأثير غير المقصود مقابل القصد الواعي بقدر ما تتعلق بالعلاقة المرهفة بين الباروديا(*) والباروديا الذاتية في التكلف. وتعتبر أفلام هيتشكوك معرضاً لهذه المشكلة، فحين تفتقر الباروديا الذاتية إلى الفوران إنما تكشف عوض ذلك (وإن بصورة متفرقة) عن ازدراء للموضوعات والمواد المطروحة، كما في أفلام **القبض على لص**، و**النافذة الخلفية**، و**شمال شمال ـ غرب**، تكون النتائج مصطنعة وثقيلة، وقلما تشبه التكلف. أما التكلف الناجح فعلى غرار فيلم مأساة غريبة لكارني، والأداء التمثيلي

(*) Parody (الباروديا): هي محاكاة نصّ أدبي أو أثر فني أو سمات مميزة لشخصية معروفة، بحيث تراعى خصائص الأسلوب الأصلي أو مميزات هذه الشخصية، ويكون ذلك بقصد الإضحاك لا لما فيه من تهكم وسخرية وإنما لبراعة ما فيه من تقليد.

لماي وست وأدوارد أفريب هورتون، ومقاطع من استعراض غون(*)، حتّى حين يتكشف عن باروديا ذاتية، ويفوح منه العشق للذات.

21. مرة أخرى، يقوم التكلف على البراءة، مما يعني أن التكلف يفضح البراءة، ولكنه كذلك يفسدها متى تسنى له ذلك. الأشياء، كونها أشياء، لا تتغير حين تميزها الرؤية المتكلفة. غير أن الأشخاص يتجاوبون مع جمهورهم. يبادر الأشخاص إلى «الكلفنة»، مثل ماي وست، وبي ليلي، ولا لوبي، وتالولاه بانكهيد في فيلم قارب الحياة، وبيتي دافيس في كلّ شيء عن حواء (بل قد يحمل الأشخاص على الكلفنة بغير علمهم كما فعل فيلليني حين جعل أنيتا إكبرغ تحاكي نفسها في فيلم لا دولتشي فيتا).

22. من زاوية أقل صرامة بقليل، يكون التكلف إما ساذجاً تماماً أو واعياً كلياً (حين يتظاهر المرء بأنه متكلف)، والمثال على هذه الحالة الأخيرة الحكم الساخرة نفسها التي ألفها أوسكار وايلد.

«من العبث تصنيف الأشخاص إلى أخيار وأشرار. فالأشخاص أما فاتنون أو عسيرون»

مروحة الليدي وندرمير (*Lady Windemere's Fan*)

23. في التكلف الساذج أو الخالص، يكون العنصر الأساسي هو الرصانة، الرصانة التي تخفق. بالطبع، لا يمكن ردّ الاعتبار لأية رصانة تخفق بوصفها تكلفاً، بل فقط إلى تلك التي تتحلى بالمزيج

(*) The Goon Show : برنامج إذاعي فكاهي بريطاني كانت تبثه إذاعة بي بي سي بين عامي 1951 و1960 وهو نقد لاذع لمختلف جوانب الحياة في بريطانيا، ومن أبطاله الممثل بيتر سيلرز.

الصحيح من المبالغة، والروعة، والشغف، والسذاجة.

24. حين يكون شيء ما رديئاً فحسب (بدلاً من متكلفاً)، غالباً ما يحصل ذلك لأن طموحه شديد التفاهة، فالفنان لم يحاول القيام بأي شيء مستهجن (التعليقات المتكلفة الشائعة هي «هذا لا يخلو من المبالغة»، «هذا رائع أكثر من اللازم»، «هذا لا يُصدَّق»).

25. السمة البارزة للتكلف هي روح الغرابة في الأطوار، فالتكلف هو امرأة تتجول بثوب مصنوع من ثلاثة بلايين ريشة. التكلف هو لوحات كارلو كويفيللي بمُجوهراتها الأصلية وحشراتها وتشققاتها الخادعة للبصر في المباني. التكلف هو الجمالية المشينة للأفلام الأمريكية الستة التي أخرجها سترندبرغ وقامت ببطولتها مارلين ديتريش، تلك الأفلام الستة، إنما بشكل خاص آخرها، **الشيطان امرأة.** في التكلف، غالباً ما نصادف التضخيم (Démesuré) في نوعية الطموح، وليس في أسلوب العمل نفسه فقط، فمباني غاودي المضيئة والجميلة في برشلونة تنتمي إلى الطراز المتكلف لا بسبب أسلوبها فحسب بل لأنها تبين ـ لا سيما في كاتدرائية العائلة المقدسة ـ طموح رجل واحد للقيام بما يحتاج للقيام به جيل كامل، وثقافة بأكملها.

26. التكلف هو الفن الذي يقترح نفسه برصانة، ولكنه لا يمكن أن يؤخذ بالكامل على محمل الجد لأنه «لا يخلو من المبالغة». يكاد تيتوس أندرونيكوس وفاصل موسيقي غريب ينتميان إلى الأسلوب المتكلف أو يمكن تأديتهما بتكلف. كما أنَّ أسلوب الجنرال ديغول أمام الرأي العام وخطابه غالباً ما يعتبران تكلفاً خالصاً.

27. بوسع عمل فني أن يقارب التكلف لا أن يصنعه لأنه ينجح. قلما تعتبر أفلام أيزنشتاين متكلفة لأنها تنجح (دراميا)، رغم كلّ

المبالغة فيها، بدون زيادة. ولو كانت «تبالغ» أكثر بقليل، لشكلت نماذج متكلفة عظيمة، ولا سيما فيلم **إيفان الرهيب** بجزءيه الأول والثاني، وكذلك القول بالنسبة إلى رسوم بليك ولوحاته، بغرابتها وتصنعها. إنّها ليست متكلفة، رغم أن الفن الجديد، المتأثر ببليك، هو كذلك.

الشطط في أسلوب غير متماسك أو غير مشغوف ليس تكلفاً. كما أنَّ لا شيء بإمكانه أن يكون تكلفاً ما لم ينبع من حساسية يتعذر كبحها والتحكم بها عملياً. بدون شغف، يحصل المرء على تكلف زائف، أي ما هو زخرفي فقط، وآمن، وبكلمة واحدة، أنيق. على الطرف غير الممتع للتكلف، يكمن عدد من الأمور الجذابة على غرار أحلام دالي الأنيقة، وحذلقة الأزياء الرفيعة في فيلم الفتاة ذات العينين الذهبيتين لجان ـ غبريال البيكوكو، ولكن لا يجب الخلط بين التكلف والحذلقة.

28. مرة أخرى، التكلف هو السعي للقيام بشيء فريد، إنما فريد بمعنى أن يكون، في أغلب الأحيان، مميزاً وفاتناً (الخط المنحني، والحركة والإيماءة الغريبة). ليس فريداً فقط بمعنى المجهود، فمصنوعات «صدق أو لا تصدق» لريبلي نادراً ما هي متكلفة، فهذه المصنوعات، أكانت غرابات طبيعية (الديك برأسين، الباذنجانة على شكل صليب)، أو نتاج جهد هائل (الرجل الذي سار من هنا إلى الصين على يديه، المرأة التي نقشت العهد الجديد على رأس دبوس)، تفتقر إلى المكافأة البصرية، أي الفتنة والمسرحة التي تميز بعض الغرابات على أنها متكلفة.

29. السبب الذي يدعو للقول إن فيلماً مثل على الشاطئ، وروايات مثل واينسبرغ، وأوهيو، ولمن تقرع الأجراس هي من الرداءة بحيث تثير الضحك، ولكنها ليست من الرداءة بحيث يمكن

للمرء أن يستمتع بها، إنها في منتهى العناد والادّعاء. إنّها تفتقر إلى الفانتازيا. نصادف الأسلوب المتكلف في أفلام رديئة على غرار **المبذّر**، **وشمشون ودليلة**، ومجموعة النظارات الإيطالية الملونة التي تقدّم للبطل الخارق ماتشيستي، والكثير من أفلام الخيال العلمي اليابانية (**رودان**، **الغامضون**، **ورجل القنبلة الهيدروجينية**)، لأنها أكثر تطرفاً وتهوراً من الفانتازيا التي تخترعها، وبالتالي، مؤثرة وممتعة بِكُلّ معنى الكلمة، في بساطتها وابتذالها النسبيين.

30. بالطبع، بوسع معيار التكلف أن يتغير. ولعامل الزمن علاقة وثيقة به. قد يعزز الزمن ما يبدو عنيداً فقط أو مفتقراً إلى الفانتازيا لأننا شديدو القرب منه، لأنه يشبه شبهاً لصيقاً أحلامنا الفانتازية اليومية، وطبيعتها الفانتازية التي لا ندركها. إننا نستطيع أن نستمتع بفانتازيا بوصفها فانتازيا حين لا تخصنا.

31. لهذا السبب، الكثير من الأشياء التي يقدرها الذوق المتكلف قديمة الطراز، غير رائجة، بطلت موضتها (Démodé). ولا يتعلق الأمر بعشق كلّ ما هو قديم بوصفه قديماً، بل يتعلق ببساطة بكون عملية الشيخوخة أو الاهتراء توفر الانفصال الضروري، أو تثير تعاطفاً ضرورياً. عندما يكون الموضوع مهماً ومعاصراً، قد يثير استنكارنا إخفاق العمل الفني. وبوسع الزمن أن يغير ذلك، فالزمن يحرر العمل الفني من السداد المعنوي، ويسلمه إلى الحساسية المتكلفة. وهناك مؤثر آخر، فالزمن يختزل نطاق التفاهة (التفاهة، بالمعنى الضيق للكلمة، هي على الدوام فئة من فئات المعاصر). ويصبح بوسع ما كان تافهاً، مع مرور الوقت، أن يكون رائعاً. وتجدر الإشارة إلى أن الكثيرين ممن يصغون باستمتاع إلى أسلوب رودي فالي، كما أحياه فريق البوب الإنجليزي، ذي تمبرنس سيفن، لكان أداء رودي فالي أيام عزه إطار صوابهم.

على هذا النحو، تكون الأشياء متكلفة، لا حين تعتق، إنما حين نصبح أقل انخراطاً فيها، ونستمتع بإخفاق المحاولة عوضاً عن شعورنا بالإحباط بسببها. قد يبدو الأداء التمثيلي المنهجي(*) (جيمس دين، رود ستايغر، ووارن بيتي) متكلفاً ذات يوم كما هو أداء روبي كيلر حالياً، أو كما هو أداء سارة برناردت في الأفلام التي شاركت فيها أواخر حياتها المهنية، وقد لا يبدو أيضاً.

32. التكلف هو تمجيد «الشخصية»، والتصريح ليس له أهمية إلا بالطبع للشخص المعني به (لوا فوللر، غاودي، سيسيل ب. دوميل، كريفيللي، ديغول. . .إلخ). ما يروق للعين المتكلفة هو الوحدة وقوة الشخص. في كلّ خطوة تقوم بها مارثا غراهام المسنة، تكون مارثا غراهام. . .إلخ، إلخ. . وهذا جلي في حالة غريتا غاربو، المعبودة الجدية العظيمة للذوق المتكلف، فافتقار غاربو إلى الكفاءة (على الأقل افتقارها إلى العمق) بصفتهاممثلة يعزز جمالها. إنّها دائماً على سجيتها.

33. يستجيب الذوق المتكلف إلى «المزاج الآني» (ويعبر ذلك كثيراً عن مزاج القرن الثامن عشر). خلافاً لذلك، لا يؤثر فيه الإحساس بنمو المزاج. ويفهم المزاج على أنه حالة التوهج المتواصل، فيكون الشخص شيئاً فريداً وشديد الحدة. وهذا الموقف من المزاج عنصر أساسي من مسرحة التجربة كما تجسدها الحساسية المتكلفة. ويساعد ذلك على التسليم بأن الأوبرا والباليه يختبران على أنهما من الكنوز المتكلفة الثمينة، فلا شكل من هذه الأشكال بوسعه

(*) Method Acting (تقنية تمثيلية): وضع أسسها المخرج والمنظر المسرحي الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي ويعتمدها معهد أكتورز ستوديو للتمثيل والمسرح في نيويورك، يحاول الممثل بواسطتها استعادة الظروف العاطفية الحقيقية التي تتحرك من خلالها الشخصية لكي يأتي الأداء طبيعياً وواقعياً.

أن ينصف بسهولة تعقيد الطبيعة البشرية، فأينما حصل نمو للمزاج، تراجع الأسلوب المتكلف. والجدير بالذكر أن أوبرا لا ترافياتا (وفيها تطور ضئيل للشخصية)، هي من بين الأعمال الأوبرالية، أقل تكلفاً من أوبرا تروفاتوري (التي تفتقر إلى الشخصية كلياً).

«الحياة أمر بالغ الأهمية لكي يؤخذ أبداً على محمل الجد»

فيرا أو العدميون (*Vera or the Nihilists*)

34. يولي الذوق المتكلف ظهره لمحور الجيد ـ الرديء في التقييم الجمالي العادي. ولا يعكس التكلف الأمور، فلا يجادل بأن الجيد رديء، أو بأن الرديء جيد، إنما يقوم بتقديم مجموعة من المعايير المختلفة، والإضافية، للفن (وللحياة).

35. نبادر إلى تثمين عمل فني عادة بسبب رصانة ومهابة ما ينجزه. نبادر إلى تثمينه لأنه ينجح في أن يكون على ما هو عليه، وفي تحقيق الغاية التي تكمن وراءه افتراضياً. نفترض علاقة بِكُلّ معنى الكلمة، أي مباشرة، بين النية والأداء. وبمثل هذه المعايير، نقدر كلّ التقدير **الإلياذة**، و**مسرحيات** أرسطوفانيس، و**فن الهروب**، وميدلمارتش، ولوحات رمبرانت، وشارتر، وقصائد جون دون، و**الكوميديا الإلهية**، ورباعيات بتهوفن. ومن الأشخاص كلاً من سقراط، والمسيح، والقديس فرانسيس، ونابوليون، وسافونارولا. باختصار، محفل الثقافة الرفيعة هو الصدق والجمال والجدية.

36. ولكن ثمة حساسيات إبداعية أخرى إلى جانب الجدية (التراجيدية والكوميدية معاً) في الثقافة الرفيعة والأسلوب الرفيع في تقييم البشر. وسوف يخدع المرء نفسه، بوصفه كائناً بشرياً، لو شعر بالاحترام فقط إزاء أسلوب الفن الرفيع، مهما قد يفعل المر أو يشعر سراً.

على سبيل المثال، ثمة ذلك النوع من الجدية التي علامتها المميزة هي القلق والقسوة والاضطراب العقلي. في هذه الحالة، نتقبل التفاوت بين النية والنتيجة. إنني أتكلّم، بديهياً، عن أسلوب في العيش الشخصي، وكذلك عن أسلوب في الفن؛ ولكن من الأفضل استقاء الأمثلة من الفن، فيخطر ببالنا بوش، وساد، ورامبو، وجاري، وكافكا، وأرتو. ويخطر ببالنا معظم الأعمال الفنية البارزة في القرن العشرين، أي الفن الذي ليست غايته إيجاد التناغمات بل الإمعان في الضغط على الوسيلة واقتراح موضوعات أكثر فأكثر عنفاً، وغير قابلة للحل. وتشدد هذه الحساسية كذلك على المبدأ القائل إن العمل (Oeuvre) بالمعنى القديم للكلمة (مرة أخرى في الفن، وإنما كذلك في الحياة) ليس ممكناً. وحدها «الأجزاء» ممكنة. ومن الواضح أن المعايير التي تطبق في هذه الحالة تختلف عن الثقافة الرفيعة التقليدية، فالشيء يكون جيداً لا لأنه أنجز بل لأن نوعاً آخر من الحقيقة بشأن الوضع الإنساني، وتجربة أخرى غير تلك التي تتعلق بكون المرء إنسانياً ـ باختصار، حساسية أخرى صالحة ـ تتكشف.

والتكلف هو الثالث من بين الحساسيات الإبداعية العظيمة: حساسية الرصانة التي أخفقت، ومسرحة التجربة. يرفض التكلف في آن معاً تناغمات الرصانة التقليدية، ومخاطر التماهي الكامل مع الحالات الشعورية المتطرفة.

37. الحساسية الأولى، تلك التي ترتبط بالثقافة الرفيعة، وعظية أساساً. والحساسية الثانية، تلك التي ترتبط بالحالات الشعورية المتطرفة، المتمثلة في الكثير من الأعمال الفنية «الطليعية» المعاصرة، تكتسب القوة بفضل التوتر القائم بين الشغف الأخلاقي والجمالي. أما الحساسية الثالثة، التكلف، فهي جمالية كلياً.

38. التكلف هو الاختبار الجمالي للعالم بصورة ثابتة. إنّه يجسد انتصار «الأسلوب» على «المضمون»، و«الجماليات» على «الأخلاق»، والسخرية على المأساة.

39. التكلف والتراجيديا نقيضان، فالتكلف يتضمن جدية (وهي الجدية في درجة انخراط الفنان)، وفي أغلب الأحيان، يتضمن تأثراً. والألم هو كذلك إحدى النبرات التي تميز التكلف، فصفة الألم الموجودة في الكثير من روايات هنري جيمس (**الأوروبيون**، **والعصر الغريب**، **وأجنحة اليمامة** مثلاً) هي المسؤولة عن العنصر المتكلف الكبير في كتاباته، ولكن لا وجود أبداً على الإطلاق للمأساة.

40. الأسلوب هو كلّ شيء. أفكار جان جينيه شديدة التكلف على سبيل المثال، فقول جينيه إن «المعيار الوحيد لفعلٍ ما هو أناقته»(*) قابل عملياً للتبادل، بوصفه قولاً، مع قول أوسكار وايلد: «في المسائل البالغة الأهمية، ليس العنصر الحيوي هو الصدق بل الأسلوب». غير أن من المهم في نهاية المطاف هو أسلوب عرض الأفكار. إن الأفكار المطروحة حول الأخلاق والسياسة في مروحة الليدي وندرمير، والمايجور باربارا، هي متكلفة، إنما ليس فقط بسبب طبيعة الأفكار نفسها. إنّها تلك الأفكار المعروضة بطريقة مرحة. الأفكار المتكلفة في رواية سيدة الأزهار لجينيه تظل شديدة القتامة، والكتابة نفسها في منتهى السمو والرصانة، بحيثُ إنَّ كتب جينيه لا يمكن أن تعتبر متكلفة.

41. كلّ مقصد التكلف إنزال الرصانة عن عرشها، فالتكلف عابث ومضاد للرصانة. وبصورة أكثر تحديداً، يقدم التكلف علاقة

(*) يعلق سارتر في كتابه **القديس جينيه** على هذا القول كما يلي: «الأناقة هي صفة السلوك الذي يحول الكم الأعظم من الكائن إلى مظهر».

جديدة، أكثر تعقيداً مع «الرصين»، فبوسع المرء أن يكون رصيناً في حديثه عن التافه، وتافهاً في حديثه عن الرصين.

42. ينجذب المرء إلى التكلف حين يدرك أن «الصدق» ليس كافياً. قد يكون الصدق مجرد تقليدية ومحدودية فكرية.

43. تبدو الوسيلة التقليدية للذهاب أبعد من الرصانة المباشرة ـ السخرية، الهجاء ـ ضعيفة اليوم، وغير متلائمة مع الوسيلة المشبعة ثقافياً إلى حدّ الإفراط التي تندرج فيها الحساسية المعاصرة. ويقدم التكلف معياراً جديداً هو الحيلة، بوصفها نموذجاً أعلى، والمسرحة.

44. يقترح التكلف رؤية هزلية للعالم، إنما ليست بالملهاة المريرة أو الجدالية. ولئن كانت المأساة تجربة تقوم على فرط الانخراط، فالملهاة تجربة تقوم على قلة الانخراط، على الابتعاد.

«أعشق الملذات البسيطة، فهي الملاذ الأخير لِكُلّ ما هو شائك ومعقد»

امرأة غير ذات أهمية (*A Woman of no Importance*)

45. الابتعاد هو ميزة النخبة. وبما أن المتأنق في القرن التاسع عشر كان بديلاً عن الأرستقراطي في شؤون الثقافة، فالتكلف هو الغندورية(*) الحديثة. التكلف هو الحل للمشكلة التالية: كيف تكون غندوراً في عصر الثقافة الجماهيرية.

46. كان الغندور مفرطاً في التهذيب، يعتمد الازدراء موقفاً أو

(*) Dandyism (الغندورية): وهي نزعة أدبية ازدهرت ـ خاصة بإنجلترا وفرنسا ـ في القرن التاسع عشر، تتميز بالمبالغة في التأنق والتكلف في استعمال الأسلوب والمعاني، كما تتميز بازدراء ذوق الجمهور، ومن أبرز ممثليها الكاتب الإيرلندي أوسكار وايلد (1854 ـ 1900) الذي دافع عن الفصل بين علم الجمال والأخلاق، وكان مناهضاً للمذهب الطبيعي.

السأم (Ennui)، ويبحث عن أحاسيس نادرة، لم يلوثها التقييم الجماهيري (ومن نماذج الغندور داس إيسنتيس في عدّ عكسي لهوسمان، وماريوس الأبيقوري، والسيد تيست لبول فاليري). كان الغندور يكرس نفسه «للذوق السليم».

أما المتكلف العارف فقد عثر على ملذات أكثر ابتكاراً، لا الشعر اللاتيني، وأنواع النبيذ النادرة، والسترات المخملية، بل أقسى الملذات وأكثرها شيوعاً في الفنون الجماهيرية، فمجرد استعمال الأشياء لا يفسد استمتاعه بها بما أنه تعلم حيازتها بصورة نادرة. لا يقوم التكلف ـ الغندورية في عصر الثقافة الجماهيرية ـ بأي تمييز بين الشيء الفريد من نوعه، والشيء المنتج جماهيرياً. يتسامى الذوق المتكلف على غثيان النسخة غير الأصلية.

47. أوسكار وايلد نفسه شخصية انتقالية، فالرجل الذي اعتمر، حين جاء إلى لندن للمرة الأولى، قبعة مخملية، وارتدى قمصاناً من الدانتيل المخرم، وسراويل مخملية قصيرة حتّى الركبة، وجوارب حريرية سوداء، لم يستطع أبداً أن ينفصل كثيراً في حياته عن مباهج الغندور العتيق الطراز. وينعكس هذا الأسلوب المحافظ في روايته **صورة دوريان غراي**. ولكن الكثير من مواقفه يوحي بشيء أكثر حداثة، فقد كان وايلد هو الذي صاغ عنصراً هاماً من الحساسية المتكلفة ـ تكافؤ كلّ الأشياء ـ حين أعلن عزمه على «تقبل» خزفه الصيني الأزرق والأبيض، أو صرَّح بأن مقبض الباب قد ينتزع الإعجاب مثل لوحة. وعندما أعلن وايلد أهمية ربطة العنق، وزهرة العروة، والكرسي، كان يستبق ذهنية (Esprit) التكلف الديمقراطية.

48. كان الغندور العتيق الطراز يمقت الابتذال. أما الغندور الجديد الطراز، عاشق التكلف، فيعجب بالابتذال، فحيث يشعر الغندور على الدوام بالاستياء أو الملل، يشعر العارف بالتكلف على

الدوام بالمرح والبهجة. كان الغندور يضع منديلاً معطراً أمام أنفه ويكاد يغمى عليه؛ أما العارف بالتكلف فيشتم القذارة ويفاخر برباطة جأشه.

49. إنّه عمل بطولي بالطبع، عمل بطولي يحفزه، في التحليل الأخير، خطر الملل. لا يمكن الإفراط في تقدير العلاقة بين الملل والذوق المتكلف، فالذوق المتكلف بطبيعته ممكن فقط في المجتمعات الغنية، في مجتمعات أو دوائر قادرة على اختبار الباثولوجيا النفسية للدعة.

«الشاذ في الحياة على علاقة طبيعية مع الفن. إنّه الشيء الوحيد في الحياة الذي يقيم علاقة طبيعية مع الفن».

بعض الحكم من أجل تعليم الذين يتمتعون بسعة العلم

50. الأرستقراطية موقف من الثقافة (وكذلك من السلطة)، وتاريخ الذوق المتكلف جزء من تاريخ الذوق المتكبر. ولكن، بما أن لا أرستقراطيين أصليين بالمعنى القديم للكلمة موجودون اليوم لرعاية الأذواق الخاصة، فمن هو حامل هذا الذوق؟ الجواب: طبقة منتخبة ذاتياً، مرتجلة، جلها من المثليين، ينصبون أنفسهم أرستقراطيي الذوق.

51. لا بدّ من توضيح العلاقة المميزة بين الذوق المتكلف والمثلية الجنسية، ففي حين ليس من الصحيح أن الذوق المتكلف ذوق مثلي، لا شكّ في أن ثمة انسجاماً وتداخلاً بينهما. ليس كلّ الليبراليين يهوداً، إنما اليهود أظهروا انسجاماً متميزاً مع القضايا الليبرالية والإصلاحية. وبالتالي، فَكُلّ المثليين لا يتمتعون بالذوق المتكلف. ولكن المثليين، على العموم، يشكلون طليعة التكلف، وأكثر جمهوره جلاءً (لم يتم اختيار هذه المقارنة بصورة سطحية،

فاليهود والمثليون هم الأقليات المبدعة بامتياز في الثقافة المدينية المعاصرة، المبدعة بأصدق المعاني التي تحملها هذه الكلمة: إنّهم مبدعو الحساسيات. والقوتان الرائدتان للحساسية الحديثة هما الرصانة الأخلاقية اليهودية، والجمالية والسخرية المثلية).

52. يبدو أن السبب الذي يفسر رواج الموقف الأرستقراطي في أوساط المثليين يوازي كذلك الحالة اليهودية، فَكُلّ حساسية تخدم ذاتياً المجموعة التي تروج لها. الليبرالية اليهودية بادرة شرعنة ذاتية، وكذلك الذوق المتكلف الذي يتميز قطعاً بنزعة بروباغاندية. وغني عن القول إن البروباغاندا تعمل في الاتجاه المعاكس تماماً. لقد علق اليهود آمالهم للاندماج في المجتمع الحديث على الترويج للحس الأخلاقي. وربط المثليون اندماجهم في المجتمع بالترويج للحس الجمالي. التكلف هو مذيب للأخلاق. إنّه يقوم بتحييد الاستنكار الأخلاقي، ويرعى المرح والعبث.

53. غير أن الذوق المتكلف، ولئن كان المثليون طليعته، هو أكثر من مجرد ذوق مثلي. فمن الواضح أن استعارته للحياة بوصفها مسرحاً تتلاءم بشكل خاص كتبرير واستشراف لأحد جوانب وضع المثليين (إصرار الذوق المتكلف على عدم «الجدية»، وعلى اللهو، يرتبط كذلك برغبة المثلي في البقاء شاباً). إلا أن المرء يشعر بأن أحداً آخر كان ليخترع الذوق المتكلف لو لم يخترعه المثليون بهذا القدر أو ذاك، فالموقف الأرستقراطي المتصل بالثقافة لا يستطيع أن يموت، رغم أنه قد يستمرّ فقط بأساليب اعتباطية ومبدعة على نحو متعاظم. الذوق المتكلف هو (تكرار) العلاقة بالأسلوب في وقت أصبح اعتماد الأسلوب ـ على ما هو عليه ـ خاضعاً كلياً للنقاش (في الأزمنة الحديثة، كلّ أسلوب جديد ما لم يكن منطوياً صراحة على مفارقة تاريخية، برز على الساحة بوصفه مضاداً للأسلوب).

«لا بدّ أن يكون للمرء قلب من حجر ليقرأ موت الصغيرة نيل ولا يضحك»

في معرض الحديث (*In Conversation*)

54. تستند تجارب التكلف إلى الاكتشاف العظيم بأن حساسية الثقافة الرفيعة لا تحتكر تهذيب الذوق. يؤكّد الذوق المتكلف أن الذوق السليم ليس ذوقاً سليماً فحسب، وأن رداءة الذوق تتحلى بذوق سليم (يتطرق جينيه إلى ذلك في رواية سيدة الأزهار). يمكن لاكتشاف الذوق السليم للذوق الرديء أن يكون تحريرياً للغاية، فالمرء الذي يشدد على الملذات الرفيعة والجدية يحرم نفسه من المتعة. إنّه يقيد باستمرار ما بوسعه أن يستمتع به. وأثناء تدريبه المتواصل لذوقه السليم، سوف ينتهي به الأمر إلى كساده في السوق، إذا جاز التعبير. في هذه الحالة، يطرأ الذوق المتكلف على الذوق السليم بوصفه مذهباً للمتعة جريئاً وحاذقاً. أنّه يجعل من المرء الذي يتحلى بالذوق السليم مرحاً، فيما كان يجازف سابقاً بأن يصاب بالخيبة المزمنة. الذوق المتكلف مفيد للهضم.

55. الذوق المتكلف هو، بالدرجة الأولى، نمط استمتاع وإعجاب لا نمط تقييم. الذوق المتكلف يتميز بسخائه. إنّه يريد الاستمتاع، ولكنه يبدو خبيثاً فقط، أشبه بالكلبية(*) (ولو كان كلبية، فهو ليس كلبية لا ترحم بل كلبية لطيفة). لا يقترح الذوق المتكلف أن الجدية تعبر عن رداءة الذوق، ولا يهزأ بأحدهم لأنه يفلح في كونه درامياً برصانة. إنّه يقوم بإيجاد النجاح في بعض الإخفاقات الشغوفة.

(*) Cynicism أو الكلبية: وهو مصطلح يصف حالياً آراء الذين يقولون إن المصلحة الشخصية هي الدافع الأول للسلوك البشري، ولا يؤمنون بالصدق أو الفضيلة أو الغيرية.

56. الذوق المتكلف نوع من الحب، الحب للطبيعة البشرية. إنّه يستطيب، ولا يقيم، الانتصارات الصغيرة واحتدامات «الشخصية» الصعبة المراس.. يتماهى الذوق المتكلف مع ما يستمتع به. والأشخاص الذين يشاطرون هذه الحساسية لا يضحكون على ذلك الشيء الذي يطلقون عليه اسم «التكلف» بل يستمتعون به، فالتكلف شعوررقيق.

(في هذه الحالة، بوسع المرء أن يقارن التكلف بالكثير من الفن الشعبي الذي يجسد ـ حين لا يكون تكلفاً فقط ـ موقفاً متصلاً إنما شديد التباين. الفن الشعبي أكثر تسطيحاً وجفافاً، أكثر جدية، أكثر انفصالاً، وأكثر عدمية في نهاية المطاف).

57. يغذي التكلف نفسه من الحب الذي يكتنف بعض الأشياء والأساليب الشخصية. ويفسر غياب هذا الحب لماذا لا تعتبر بعض المواد الفنية الدونية مثل **بايتون بلايس** (الرواية) ومبنى تيشمان متكلفة.

58. القول المتكلف المطلق مفاده: هذا جيد لأنه مريع. بالطبع، لا يستطيع المرء أن يقول ذلك على الدوام، بل فقط في حالات معينة، تلك التي سعيت لرسم خطوطها في هذه الملاحظات.

[1964]

ثقافة واحدة والحساسية الجديدة

في السنوات القليلة الماضية، احتدم النقاش حول الهوَّة المزعومة التي ظهرت منذ قرنين مع حلول الثورة الصناعية، بين «ثقافتين»(*)، الأدبية ـ الفنية والعلمية. بناء على هذا التشخيص، يغلب الظن أن أي شخص ذكي ومنطقي يعيش في ثقافة دون الثقافة الأخرى. وسوف يكون مهتماً بوثائق مختلفة، وتقنيات مختلفة، ومشاكل مختلفة، وسوف يتكلم لغة مختلفة. والأهم من ذلك أن نوع الجهد المطلوب لإتقان هاتين الثقافتين سوف يختلف اختلافاً شاسعاً، فالثقافة الأدبية ـ الفنية تعتبر ثقافة عامة. إنّها تتوجه إلى الإنسان من حيث كونه إنساناً. إنّها ثقافة، أو بالأحرى، إنّها تروِّج للثقافة بمعنى الثقافة كما حدَّدها أورتيغا إي غاسيت، أي تلك التي يمتلكها الإنسان حين يكون قد نسي كلّ ما قرأه. وبالمقابل، فإن الثقافة العلمية هي

(*) The Two Cultures: الثقافتان، أي الثقافة العلمية والثقافة الأدبية أو الإنسانيات، ومعنى الثقافة العلمية تلك الثقافة المبنية على الثورة الصناعية منذ منتصف القرن الثامن عشر وما نتج عنها من ثورة علمية حينما استخدمت النظريات العلمية في الصناعة منذ أوائل القرن العشرين. كما أنَّ الثقافة الأدبية ليست مقصورة على الأدب بمعناه الخاص بل يدخل فيها الكثير من العلوم الإنسانية كالتاريخ الاجتماعي وعلم الاجتماع، وعلم السكان، والعلوم السياسية، والاقتصاد، وأصول الحكم، وعلم النفس، والفنون الاجتماعية.

ثقافة للإختصاصيين، قائمة على الاستحضار، وتتجلى في أساليب تتطلب تكريساً كاملاً للجهد من أجل الفهم والإدراك. وفيما ترمي الثقافة الأدبية ـ الفنية إلى الاختزان والاستيعاب ـ أي بعبارة أخرى إلى الرعاية والتهذيب ـ ترمي الثقافة العلمية إلى التراكم والتجسيد في أدوات معقدة لحل المشاكل، وتقنيات خاصة للإتقان واكتساب المهارة.

على الرغم من أن ت. س. إليوت ردَّ الهوة بين الثقافتين إلى فترة أبعد من التاريخ الحديث، متحدثاً في مقالة شهيرة عن «انفصام الحساسية» الذي استهل في القرن السابع عشر، يبدو أن صلة المشكلة بالثورة الصناعية قد أخذت في الحسبان. لقد عبر العديد من المفكرين والفنانين عن كراهية تاريخية حيال التغييرات التي يتسم بها المجتمع الحديث، ولا سيما الحركة الصناعية وآثارها التي اختبرها المجتمع، مثل انتشار المدن الضخمة المجردة من الطابع الإنساني، وطغيان الأسلوب التجهيلي على الحياة في المدن. لم يكن من المهم كثيراً ما إذا كانت الحركة الصناعية، صنيعة «العلم» الحديث، اعتبرت، حسب نموذج القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، عمليات مصطنعة تصدر ضجيجاً ودخاناً تلوث الطبيعة، وتؤدي إلى تجانس الثقافة، أو حسب النموذج الأحدث عهداً، نموذج التكنولوجيا المؤتمتة النظيفة التي راحت تظهر في النصف الثاني من القرن العشرين. وكان الحكم في الأغلب هو نفسه، فالمفكرون، إذ أحسوا بأن العلم الجديد والتكنولوجيا الجديدة يهددان وضع البشرية نفسها، كرهوا التغيير واستنكروه. ولكن المفكرين، سواء خطر بالبال إيمرسون، وثورو، وراسكين في القرن التاسع عشر، أو مفكرو القرن العشرين الذين يتكلمون على المجتمع الحديث بوصفه عصياً على الفهم بطريقة جديدة ما، و«مستلباً»، هم في موقف دفاعي حتماً.

إنّهم يعلمون أن الثقافة العلمية، وحلول الآلة، لا يمكن أن يتوقفا.

لقد كان الرد الشائع على مسألة «وجود ثقافتين» ـ وهذه المسألة تسبق بعقود كثيرة العرض الفج والتقليدي للمسألة الذي قدمه تشارلز برسي سنو(*) في محاضرة شهيرة ألقاها منذ بضع سنوات ـ دفاعاً سطحياً عن وظيفة الفنون (لجهة أيديولوجيا «الفلسفة الإنسانية» الغامضة أبداً)، أو استسلاماً قبل الأوان لوظيفة الفنون بالنسبة إلى العلم. ولست أشير، بالرد الثاني، إلى عدم استنارة العلماء (ومن لفّ لفيفهم من الفنانين والفلاسفة) الذين يعتبرون أن الفنون تفتقر إلى الدقة والصحة، وأنها مجرد ألعاب في أفضل الأحوال. إنني أتحدث عن شكوك جدية أثيرت في أوساط المنخرطين بحماس في مجال الفنون. لقد وضع دور الفنان الفرد مراراً وتكراراً موضع مساءلة، في ما يتعلق بتجارة صنع تحف فريدة لمنح المتعة وتهذيب الإدراك والحساسية. وقد بلغ الأمر ببعض المفكرين والفنانين أن تنبأوا بالزوال المطلق للنشاط الإنساني الصانع للفن، فالفن، في مجتمع علمي مؤتمت من شأنه أن يكون لا وظيفياً وعديم الفائدة.

ولكن لا بدّ لي من أن أجادل بأنه لا مبرر لهذا الاستنتاج صراحة. وفي الواقع، يبدو لي أن المسألة برمتها مطروحة بفجاجة، فمسألة «وجود ثقافتين» تفترض أن العلم والتكنولوجيا في حالة تغير، وفي حركة، بينما الفنون ثابتة، وتؤدي وظيفة إنسانية أزلية شاملة (تعزية؟ تنوير؟ تسلية؟). من شأن أي كان، متسلحاً بهذا الادّعاء

(*) Charles Percy Snow (1905 ـ 1980): فيزيائي وروائي إنجليزي تبوأ مناصب عديدة في الحكومة البريطانية، معروف بمحاضرته الشهيرة التي ألقاها في كامبردج بتاريخ 7 أيار/ مايو 1959، تحت عنوان «الثقافتان»، وأعرب فيها عن أسفه للهوة بين العلماء وأهل الفكر والأدب. وقامت نظريته في هذه المحاضرة على أن انعدام التواصل بين «الثقافتين» في المجتمع الحديث، أي العلوم والإنسانيات، يشكل عائقاً بارزاً أمام حلّ أزمات العالم.

الخاطئ، أن يحاجج بأن الفنون قد تكون مهددة بالتقادم.

لا يتقدم الفن بالمعنى الذي يتقدم به العلم والتكنولوجيا. ولكن الفنون تتطور وتتغير، فعلى سبيل المثال، في عصرنا، أصبح الفن ميدان الإختصاصيين على نحو متعاظم. إن أكثر الفنون الجديرة بالاهتمام والإبداعية في عصرنا ليس متاحاً للمتعلمين عموماً. إنّه يتطلب مجهوداً خاصاً، ويتكلم لغة متخصصة، فموسيقى ملتون بابيت ومورتون فلدمان، ولوحات مارك روثكو وفرانك ستيللا، ورقص مرسي كانينغهام وجيمس وارنغ، تتطلب تثقيفاً للحساسية يمكن مقارنة مشقاته وطول التدرب عليه، على الأقل، بمشقات إتقان الفيزياء أو الهندسة (وحدها الرواية من بين الفنون، على الأقل في أمريكا، تخفق في إعطاء أمثلة مشابهة). إن المقارنة بين غموض الفن المعاصر وغموض العلم الحديث من البداهة بحيثُ لا يمكن تفويته. وثمة شبه آخر مع الثقافة العلمية يتمثل في النزعة التاريخية للفن المعاصر، فأكثر الأعمال الفنية المعاصرة الجديرة بالاهتمام حافلة بالإشارات إلى تاريخ وسيلة التعبير. وبقدر ما تعلق هذه الأعمال على الفن الماضي، فإنها تتطلب معرفة الماضي الحديث العهد على الأقل. وكما أشار هارولد روزنبرغ، اللوحات المعاصرة هي نفسها أفعال نقدية وإبداعية على حدّ سواء. وبوسعنا الإشارة كذلك إلى عمل أحدث عهداً في الأفلام السينمائية، والموسيقى، والرقص، والشعر، والأدب (في أوروبا). ومرة أخرى، بوسعنا تمييز تشابه مع أسلوب العلم، وهذه المرة مع الجانب التراكمي للعلم.

الصراع بين «الثقافتين» هو وهمٌ في الواقع، وظاهرة مؤقتة متولدة عن حقبة من التغيير الاجتماعي العميق والمذهل. إننا لا نشهد صراع ثقافتين بقدر ما نشهد ولادة حساسية جديدة (تكاملية احتمالياً). وهذه الحساسية الجديدة هي متأصلة، كما يفترض بها أن تكون، في

تجربتنا، في تجاربنا المستجدة من تاريخ البشرية، لجهة التنقل الاجتماعي والجسدي الفائق، وازدحام المشهد البشري (تكاثر الأشخاص والسلع المادية بوتيرة مسببة للدوار)، في توافر أحاسيس جديدة مثل السرعة (السرعة الفيزيائية كما في السفر بالطائرة، وسرعة الصور كما في السينما)، وفي المنظار الثقافي الشامل حول الفنون الممكن من خلال الإنتاج بالجملة للأعمال الفنية.

إن ما نحصل عليه ليس زوال الفن بل تحولاً لوظيفته، فالفن الذي ظهر في المجتمع البشري بوصفه عملية سحرية ـ دينية، وتحول إلى تقنية لوصف الواقع الدنيوي وتحليله، انتحل لنفسه في عصرنا وظيفة جديدة، ليست لا دينية ولا تخدم وظيفة دينية متعلمنة، ولا علمانية أو دنيوية (وهو مفهوم يتحطم حين يصبح نقيضه، «الديني» أو «المقدس»، متقادماً). الفن اليوم هو أداة جديدة، أداة لتغيير الإدراك وتنظيم أنماط جديدة من الحساسية. وقد اتسعت وسائل ممارسة الفن جذرياً. في الواقع، واستجابة لهذه الوظيفة الجديدة (المحسوسة أكثر منها المحددة)، اضطر الفنانون لأن يصبحوا محبين للجمال يتمتعون بالوعي الذاتي، فراحوا يتحدون باستمرار وسائلهم وموادهم وأساليبهم. غالباً ما يبدو أن الجهد الأساسي للكثير من الفنانين هو غزو واستغلال مواد وأساليب جديدة مستمدة من عالم «اللا فَنّ» ـ مثلاً من التكنولوجيا الصناعية، والعمليات والصور التجارية، ومن أشكال الفانتازيا والأحلام الخاصة والذاتية الخالصة. لم يعد الفنانون يشعرون بأنفسهم مقيدين بقماشة اللوحة والألوان بل راحوا يستعملون الشعر، والصور، والشمع، والرمل، وإطارات الدراجات الهوائية، وفراشي أسنانهم وجواربهم الخاصة. وقد توصل المؤلّفون الموسيقيون إلى أبعد من أصوات الآلات الموسيقية التقليدية، فاستعملوا الأدوات المتلاعب بأصواتها (عادة على أشرطة)

والأصوات التركيبية، والضجيج الصناعي.

وبالتالي، جرى تحدي كافة أنواع الحدود المقبولة تقليدياً: لا تلك التي تفصل الثقافتين «العلمية» و«الأدبية ـ الفنية»، أو تلك التي تفصل بين «الفن» و«اللا فَنّ»، بل كذلك العديد من أشكال التمييز المكرسة ضمن عالم الفن نفسه، تلك القائمة بين الشكل والمضمون، التافه والرصين، «الرفيع» و«الوضيع» (وهو تمييز مفضل لدى المفكرين).

يقوم التمييز بين الفن «الرفيع» والفن «الوضيع» (أو «الجماهيري» أو «الشعبي») جزئياً على تقييم للاختلاف بين الأعمال الفريدة وتلك المنتجة بالجملة، ففي عصر يسوده الإنتاج التكنولوجي بالجملة، كان لعمل الفنان الرصين قيمة خاصة فقط لأنه كان فريداً من نوعه، ولأنه كان يحمل توقيعه الشخصي، الفردي. كان ينظر إلى أعمال الثقافة الشعبية (وحتّى الأفلام اندرجت لفترة طويلة في هذه الفئة) على أنها ذات قيمة ضئيلة لأنها سلع مصنعة، لا تحمل أي طابع فردي، عبارة عن مصنوعات جماعية معدة لجمهور لا تمييز تفاضلياً ضمنه. ولكن، على ضوء الممارسة المعاصرة في مجال الفنون، يبدو هذا التمييز ضحلاً للغاية. فللكثير من الأعمال الفنية الرصينة في العقود الأخيرة سمة مجردة بلا جدال. ويعيد العمل الفني إعادة تأكيد وجوده بوصفه «منتجاً» (بل بوصفه منتجاً مصنعاً أو مصنوعاً بالجملة مستوحى من الفنون الشعبية) بدلاً من كونه «تعبيراً شخصياً فردياً»).

إن استكشاف الجانب اللاشخصي (والعابر للشخصي) في الفن الحديث هو الكلاسيكية الجديدة؛ وعلى الأقل، ثمة ردّ فعل مناوئ لما يعتبر الروح الرومانسية يطغى على معظم الفن الجدير بالاهتمام حالياً. إن الفن اليوم، بتشديده على الفتور، ورفضه للنزعة العاطفية،

وذهنيته الميالة إلى الدقة، وولعه «بالبحث» و«المشاكل»، هو أقرب إلى ذهنية العلم منه إلى الفن بالمعنى القديم الطراز للكلمة. غالباً ما يكون عمل الفنان هو فكرته فقط، وتصميمه، وهذه ممارسة مألوفة في الهندسة المعمارية بالطبع. ولا ننسى أن الرسامين في عصر النهضة الأوروبية كثيراً ما كانوا يتركون أجزاء من قماشة لوحاتهم ليعمل عليها تلامذتهم، وأن الإيقاع، في فترة ازدهار الكونشرتو، كان يترك في ختام الحركة الأولى لإبداع العازف المنفرد وحرية تصرفه. ولكن مثل هذه الممارسات أصبحت لها دلالة مختلفة وأكثر إشكالية اليوم، في عصر الفنون الراهن اللاحق للرومنسية، فحين يقوم رسامون أمثال جوزف ألبرز، وإلزوورث كيللي، وآندي وارهول بتكليف أحد الأصدقاء أو البستاني تنفيذ بعض الأجزاء من العمل الفني، كوضع الألوان نفسها على سبيل المثال؛ وحين يبادر عازفون أمثال ستولهاوزن، وجون كايج، ولويجي نوفو، إلى الاستعانة بمؤدين، مفسحين المجال للمؤثرات العشوائية، والتلاعب بترتيب اللحن، والارتجال، فإنّهم إنّما يغيرون القواعد الأساسية التي يلجأ إليها معظمنا للتعرف إلى عمل فني. إنّهم يقولون ما لا يحتاج الفن إلى أن يكون؛ على الأقل ما ليس بالضرورة أن يكون.

السمة الجديدة للحساسية الجديدة أن منتجها النموذجي ليس العمل الأدبي، والرواية بالدرجة الأولى. ثمة ثقافة غير أدبية جديدة اليوم، لا يدرك معظم المفكرين وجودها تماماً، بغض النظر عن أهميتها. وتضم هذه المؤسسة الجديدة بعض الرسامين، والنحاتين، والمهندسين المعماريين، والمخططين الاجتماعيين، وصانعي الأفلام، والفنيين في التلفزة، وأطباء الأعصاب، والموسيقيين، ومهندسي الإلكترونيات، والراقصين، والفلاسفة، وعلماء الاجتماع (يمكن إضافة بعض الشعراء والكتاب النثريين). ونصادف بعض

النصوص الأساسية لهذا الاصطفاف الثقافي الجديد في كتابات نيتشه، وفيتغنشتاين، وأنطونان أرتو، وس. س. شرينغتون، وبكمنستر فوللر، ومارشال مكلوهان، وجون كايج، وأندره بروتون، وروولان بارت، وكلود ليفي ـ ستروس، وزيغفريد جدعون، ونورمان أ. براون، وجيورجي كيبيس.

يسلم الأشخاص الذين يعربون عن قلقهم بشأن الهوة بين «الثقافتين»، أي عملياً كلّ المفكرين في إنجلترا وأمريكا، بمفهوم للثقافة يحتاج صراحة إلى الدراسة مجدداً. إنّه المفهوم الذي كان ماثيو أرنولد أفضل من عبر عنه (بقوله إن الفعل الثقافي المركزي هو صنيعة الأدب الذي يفهم بحدّ ذاته على أنه نقد للثقافة). يستمرّ هؤلاء، إذ يجهلون ببساطة التطورات الحيوية والساحرة («الطليعة» كما تدعى) في الفنون الأخرى، وقد تعامت بصيرتهم بسبب انخراطهم الشخصي في ديمومة المفهوم القديم للثقافة، بالتعلق بالأدب بصفته نموذجاً للتعبير الإبداعي.

إن ما يمنح الأدب هيمنته عبؤه الثقيل المكون من «المضمون»، في الريبورتاج والحكم الأخلاقي على حدّ سواء (وهذا يتيح لمعظم نقاد الأدب البريطانيين والأمريكيين اللجوء إلى الآثار الأدبية بوصفها نصوصاً بالدرجة الأولى، أو حتّى ذرائع من أجل التشخيص الاجتماعي الثقافي، عوضاً عن التركيز على خصائص رواية أو مسرحية محددة، بوصفها عملاً فنياً). غير أن الفنون النموذجية في عصرنا هي بالفعل تلك التي تحتوي مضموناً أقل بكثير، ونمطاً أكثر اعتدالاً من الحكم الأخلاقي، مثل الموسيقى، والأفلام، والرقص، والهندسة المعمارية، والرسم، والنحت. إن ممارسة هذه الفنون التي تستوحي كلها بإسراف، وبصورة طبيعية، وبدون حرج من العلم والتكنولوجيا، هي لب هذه الحساسية الجديدة.

خلاصة القول، تقوم أزمة «الثقافتين» على إحاطة غير متعلمة وغير معاصرة بوضعنا الثقافي الراهن. إنّها ناجمة عن جهل المفكرين (والعلماء الذين لا يملكون سوى معرفة ضحلة بالفنون، مثل العالم والروائي تشارلز برسي سنو نفسه) بثقافة جديدة، وبحساسيتها الناشئة. في الواقع، لا يمكن أن يكون هنالك طلاق بين العلم والتكنولوجيا من جهة، والفن من جهة أخرى، بقدر ما لا يمكن أن يكون هنالك طلاق بين الفن وأشكال الحياة الاجتماعية، فَكُلّ الأعمال الفنية، والأشكال النفسية، والأشكال الاجتماعية تعكس بعضها بعضاً، وتتغير الواحد مع الآخر. ولكن معظم الناس بالطبع، بطيئون في استيعاب مثل هذه التغييرات، ولا سيما اليوم، حين تحصل التغييرات بسرعة غير مسبوقة. لقد وصف مارشال مكلوهان التاريخ البشري على أنه تعاقب من الأفعال ذات الامتداد التكنولوجي للقدرة البشرية، يقوم كلّ فعل منها على إحداث تغيير جذري في بيئتنا، وأنماط تفكيرنا، وشعورنا، وتقييمنا. ويلاحظ مكلوهان أن النزعة هي لتعزيز البيئة القديمة وتحويلها إلى شكل فني (على هذا النحو، تصبح الطبيعة مركباً من القيم الجمالية والروحية في البيئة الصناعية الجديدة) «بينما تعتبر الظروف الجديدة فاسدة ومخزية». وبصورة نموذجية، فإن بعض الفنانين فقط في أي عصر «يملكون الموارد والجرأة للعيش على تماس مباشر مع بيئة عصرهم.. ولذلك، فإنّهم قد يبدون» متقدمين على عصرهم «.. أما الأشخاص الأكثر حياءً فيفضلون القبول.. بقيم البيئة السابقة بوصفها الواقع المستمر لعصرهم. تقضي نزعتنا الطبيعية بتقبلنا الوسيلة الجديدة (الأتمتة مثلاً) كأمر بوسعنا تكييفه مع النظام الأخلاقي القديم». تبدو أزمة «الثقافتين» حقيقية لجهة ما يدعوه مكلوهان النظام الأخلاقي القديم. إنّها ليست أزمة بالنسبة إلى معظم الفنانين المبدعين في عصرنا (وقد يضم المرء إليهم قلة من الروائيين) لأن معظم هؤلاء الفنانين قد انفصلوا، سواء أدركوا

ذلك أو لم يدركوا، عن مفهوم ماثيو أرنولد للثقافة، إذ وجدوه متقادماً على الصعيدين التاريخي والبشري.

يحدد مفهوم ماثيو أرنولد للثقافة الفن بوصفه نقداً للحياة على أساس أن هذا النقد هو اقتراح لأفكار أخلاقية واجتماعية وسياسية. يفهم الحساسية الجديدة في الفن على أنها امتداد للحياة، على أساس أن هذا الفن تجسيد لأنماط (جديدة) من الحيوية. لا وجود لإنكار ضروري لدور التقييم الأخلاقي في هذا المجال. وحده المقياس تغير، وأصبح أقل ضخامة، وما ضحى به لجهة وضوح رسالته كسبه دقة وقوة متسامية، فإنما نحن ما نستطيع أن نراه (نسمعه، ونتذوقه، ونشمه، ونشعر به) وذلك بشكل أكثر قوة وعمقاً مما نحن ما اختزناه من أفكار في رؤوسنا. بالطبع، ظلّ أنصار أزمة «الثقافتين» يعتمدون تبايناً يائساً بين العلم والتكنولوجيا غير المفهومين والحياديين أخلاقياً من جهة، وبين الفن ذي المقياس البشري الملتزم أخلاقياً من جهة أخرى. غير أن الأمور ليست بهذه البساطة، ولم تكن كذلك أبداً، فالعمل الفني العظيم ليس أبداً ناقلاً للأفكار أو العواطف الأخلاقية فقط (أو حتّى أساساً). إنّه، قبل كلّ شيء، شيء يبدل إدراكنا وحساسيتنا، ويغير ولو تغييراً طفيفاً، تركيبة التربة التي تغذي كلّ الأفكار والعواطف المحددة. فاسمعوا يا أنصار المذهب الإنساني المستنكرين: لا حاجة بكم إلى الجزع، فالعمل الفني لا يكفّ عن كونه لحظة في وعي البشر، حين يفهم الضمير الأخلاقي على أنه واحدة فقط من وظائف الوعي.

تدخل الأحاسيس والمشاعر والأشكال المجردة للحساسية وأساليبها في الحسبان، وإليها يوجه الفن المعاصر نفسه. ليست الوحدة الأساسية للفن المعاصر هي الفكرة بل تحليل الأحاسيس واتساعها (أو إذا كانت «فكرة»، فهي تتناول شكل الحساسية). لقد

وصف ريلكه الفنان بأنه شخص يعمل «على توسيع نطاقات الحواس الفردية»، وأطلق مكلوهان على الفنانين اسم «الخبراء في الوعي الحسي». وأكثر الأعمال الجديرة بالاهتمام في الفن المعاصر (بوسع المرء أن يعود به إلى الشعر الرمزي الفرنسي) مغامرات في الأحاسيس، و«امتزاجات حسية» جديدة. إن مثل هذا الفن اختباري مبدئياً، لا بداعي الازدراء النخبوي لما هو متاح للأغلبية، بل تحديداً لكون العلم اختبارياً. ومثل هذا الفن كذلك لا سياسي ولا تعليمي بشكل بارز، أو بالأحرى ما دون تعليمي.

عندما وضع أورتيغا إي غاسيت في أوائل العشرينيات دراسته الشهيرة لا أنسنة الفن، نسب صفات الفن الحديث (مثل اللاشخصانية، وخطر الشفقة والرثاء، والعداء للماضي، والمرح، والأسلبة المتعمدة، وغياب الالتزام الأخلاقي والسياسي) إلى روح الشباب الذي ظن أنها تطغى على عصرنا[1]. ومن الناحية الاستعادية، يبدو أن هذه «اللا أنسنة» لم تعن استعادة براءة الطفولة، بل كانت بالأحرى رداً راشداً للغاية، وعارفاً. وأي ردّ آخر غير الكرب، المتبوع بالخدر، ثمّ بالفطنة والتسامي بالذكاء على العاطفة، هو ممكن بوصفه استجابة للفوضى الاجتماعية والفظائع الجماعية في عصرنا، وكذلك ـ وهذا لا يقل أهمية بالنسبة إلى أحاسيسنا إنما هو ملحوظ بنسبة أقل ـ للتغيير غير المسبوق في ما يحكم بيئتنا من المفهوم والبارز للعيان نحو ذاك المفهوم بمشقة، والمبهم؟ لقد بات الفن الذي اعتبرته أداة لتغيير الحساسية والإدراك وتثقيفهما يعمل في بيئة لا يمكن إدراكها بواسطة الحواس.

(1) يرى أورتيغا في دراسته ما يلي: «لو كان للفن أن يخلص الإنسان، فلن يستطيع أن يفعل ذلك إلا بإنقاذه من رصانة الحياة، وإعادته إلى صبيانية غير متوقعة».

كتب بكمنستر فوللر ما يلي:

في الحرب العالمية الأولى، تحولت الصناعة فجأة من القاعدة المرئية إلى القاعدة اللامرئية من الطريق إلى غير المطروق من السلك إلى اللاسلكي من الهيكلة المرئية إلى الهيكلة اللامرئية على شكل أخلاط. الأمر العظيم بشأن الحرب العالمية الأولى أن الإنسان سلك سبيل الطيف المحسوس أبداً بوصفه المعيار الأساسي للاعتراف بالاختراعات.. لقد حدثت كلّ التطورات البارزة منذ الحرب العالمية الأولى في الترددات دون وفوق المحسوسة للطيف الكهرطيسي. كلّ الشؤون التقنية المهمة للبشر هي اليوم غير مرئية.. لقد فتح المعلمون القدامى الذين كانوا حواسيين علبة باندورا مليئة بالظواهر غير الخاضعة للسيطرة حسياً، كانوا قد تحاشوا الاعتراف بها حتّى ذلك الحين.. وفجأة، فقدوا مهارتهم الحقيقية لأنهم لم يعودوا يفهمون شخصياً ماذا كان يجري منذ ذلك الحين. إذا كنت لا تفهم، فلن تتقن.. منذ الحرب العالمية الأولى، اندثر المعلمون القدامى.

غير أن الفن يبقى، بالطبع، مقيداً على الدوام بالحواس، فكما لا يستطيع المرء أن يجعل الألوان تطفو في الفضاء (يحتاج الفنان إلى نوع من السطح، مثل قماشة اللوحة، مهما كانت محايدة وخالية من القوام)، لا يستطيع أن يحصل على عمل فني لا يمس مركز الحواس البشري. ولكن من الأهمية بمكان الإدراك بأن الوعي الحسي البشري لا يمتلك بيولوجيا فحسب بل تاريخاً محدداً، إذ إنَّ كلّ ثقافة تعزز بعض الحواس وتكبح حواس أخرى (ويصح ذلك على تنوع الانفعالات البشرية الأولية). وهنا يدخل الفن (من بين أمور أخرى) ويبرز السبب وراء الشعور بالكرب والتأزم حياله الذي يعتري الفن الجدير بالاهتمام في عصرنا، مهما ظهر هذا الفن عابثاً، وتجريدياً، ومحايداً أخلاقياً بصورة جلية. قد يقال عن الإنسان الغربي أنه يخضع

لتخدير حسي شامل (متزامن مع العملية التي يدعوها ماكس فيبر «الترشيد البيروقراطي») على الأقل منذ الثورة الصناعية، مع عمل الفن الحديث كنوع من العلاج بالصدمة لإرباك حواسنا والبوح بها.

لقد سبق وجرى التلميح إلى إحدى النتائج البارزة للحساسية الجديدة (مع ما يرافق ذلك من تخل عن فكرة ماثيو أرنولد عن الثقافة)، وبالتحديد إلى أن التمييز بين الثقافة «الرفيعة» والثقافة «الوضيعة» يبدو أنه يصبح أكثر فأكثر فاقد المعنى. إن مثل هذا التمييز ـ غير المنفصل عن عدة ماثيو أرنولد ـ لا يعني شيئاً ببساطة لجماعة مبدعة من الفنانين والعلماء المنخرطين في برمجة الأحاسيس، غير مهتمين بالفن بوصفه فصيلة من الصحافة الأخلاقية. لطالما كان الفن أكثر من ذلك بأي حال.

تقوم طريقة أخرى لوصف الوضع الثقافي الراهن من معظم جوانبه الإبداعية، على الحديث عن موقف جديد من المتعة، فبمعنى ما، ينظر الفن الجديد والحساسية الجديدة نظرة مبهمة بالأحرى إلى المتعة (لقد أعطى بيار بوليز، الموسيقار الفرنسي المعاصر الفذ، لدراسة بارزة وضعها في السنوات الاثنتي عشرة الأخيرة، العنوان التالي: «ضدّ مبدأ المتعة في الموسيقى»). تستبعد رصانة الفن الحديث المتعة بمعناها المألوف، أي متعة سماع لحن بوسع المرء أن يدندنه بعد خروجه من قاعة المسرح، أو اكتشاف شخصيات في رواية أو مسرحية يستطيع أن يتعرف إليها، ويتماهى معها، ويقوم بتشريحها لجهة دوافعها النفسية الواقعية، أو رؤية مشهد طبيعي جميل أو لحظة درامية مجسدة على قماشة لوحة. إذا كان مذهب المتعة يعني المحافظة على الأساليب القديمة التي وجدنا بواسطتها متعة في الفن (الطرائق الحسية والنفسية القديمة)، فالفن الجديد مناهض لمذهب المتعة. إن تعرض مركز الحواس لدى المرء للتحدي أو

الإجهاد يؤذي. تؤذي الموسيقى الرصينة الجديدة الأذن، والرسم الجديد لا يكافئ بلطف عين الناظر إليه، والأفلام الجديدة والأعمال النثرية الجديدة والقليلة الجديرة بالاهتمام لا تهضم بسهولة، فأكثر الشكاوى شيوعاً عن أفلام أنطونيوني، أو روايات بيكيت أو بورو، أن في مشاهدتها أو في قراءتها مشقة، وأنها «مملة». ولكن تهمة الملل منافقة حقاً، فلا وجود، بمعنى من المعاني، لشيء مثل الملل. الملل مجرد اسم آخر لفصيلة من الإحباط، واللغات الجديدة التي ينطق بها الفن الجدير بالاهتمام في عصرنا محبطة لحساسيات معظم المثقفين.

إلا أن غاية الفن هي توفير المتعة دائماً في نهاية المطاف على الرغم من أن حساسياتنا قد تستغرق وقتاً للحاق بأشكال المتعة التي قد يقدمها الفن في وقت محدد. وبوسع المرء أن يقول كذلك إن الحساسية الجديدة هي أكثر ارتباطاً بالمتعة بالمعنى المألوف للكلمة، أكثر من أي وقت مضى، إذ إنّها توازن الموقف الظاهري المناهض لمذهب المتعة إزاء الفن المعاصر الرصين. لأن الحساسية الجديدة تتطلب «مضموناً» أقل في الفن، وتبدي المزيد من الانفتاح على مباهج «الشكل» والأسلوب، فهي كذلك أقل تكبراً وتزمتاً من حيثُ إنَّها لا تطالب بأن تقترن المتعة في الفن بالضرورة بالتثقيف. إذا اعتبر الفن شكلاً من ضبط المشاعر وبرمجة للأحاسيس، فالشعور (أو الإحساس) الذي تثيره لوحة لراوشنبرغ قد يكون مماثلاً لذاك الذي تثيره أغنية لفريق سوبريمز. كما أنَّ التفرد والأناقة في فيلم صعود وأفول ليغز دايموند لباد بوتيشر، أو الأسلوب الغنائي لدايون وارويك يمكن أن ينتزعا الإعجاب بوصفهما حدثاً معقداً وممتعاً. والمرء يختبرهما بدون تنازل.

يبدو لي أن هذه النقطة الأخيرة تستحق التوكيد، فمن الأهمية

بمكان أن ندرك بأن المحبة التي يشعر بها العديد من الفنانين والمثقفين الشباب نحو الفنون الشعبية ليست تقليدية جديدة (كما وجهت إليها التهمة في أغلب الأحيان) أو نوعاً من المناهضة للنزعة المثقفة، أو نوعاً من التنازل عن الثقافة. إن كون العديد من الرسامين الأمريكيين الأكثر رصانة، على سبيل المثال، كذلك من هواة «الألحان الجديدة» في الموسيقى الشعبية ليس نتيجة البحث عن التسلية أو الاسترخاء فقط، فالأمر ليس مثل شونبرغ يلعب كرة المضرب أيضاً. إنّه يعكس طريقة جديدة أكثر انفتاحاً للنظر إلى العالم والأمور في العالم، عالمنا. إنّه لا يعني العدول عن كلّ المعايير، فهناك الكثير من الموسيقى الشعبية السخيفة، بالإضافة إلى اللوحات والأفلام والموسيقى «الطليعية» الرديئة والمدعية. المقصد أن هناك معايير جديدة، معايير جديدة للجمال والأسلوب والذوق. الحساسية الجديدة تعددية بِكُلّ جرأة. إنّها مكرسة لرصانة موجعة، وللمرح والفطنة والحنين على حدّ سواء. كما أنها تتحلى بإدراكها التاريخي الفائق، وشراهة حماساتها (وتنازلها الفائق عن تلك الحماسات)، وشدة سرعتها، وطابعها المحموم. من زاوية هذه الحساسية الجديدة، يصبح في المتناول على حدّ سواء جمال آلة، أو حلّ مسألة رياضية، أو لوحة لجاسبر جونز، أو فيلم لجان لوك غودار، وأعضاء فريق البيتلز وألحانه.

[1965]

خاتمة

بعد ثلاثين عاماً..

ليست العودة إلى ما كتبناه منذ ثلاثين عاماً ونيف تمريناً مفيداً، فزخم الكاتبة يحملني على النظر إلى الأمام، وعلى الشعور مع ذلك بأنني أبدأ، أنّني أبدأ حقاً، الأمر الذي يجعل من الشاق علي أن أكبح نفاد صبري إزاء تلك الكاتبة المبتدئة التي كنت فيما مضى بالمعنى الحرفي للكلمة.

صدر **ضدّ التأويل**، كتابي الثاني، عام 1966، ولكن بعض المقالات الدراسية التي يتضمنها تعود إلى عام 1961 حين كنت ما أزال أكتب روايتي **المحسن**. لقد انتقلت إلى نيويورك في مستهل الستينيات، مفعمة بالحماسة تبدأ الكاتبة التي تعهدتُ أن أصبح منذ سنّ المراهقة بالعمل. كانت فكرتي عن الكاتب أنه شخص يهتم «بِكُلّ شيء». لطالما كانت اهتماماتي متعددة ومتنوعة، ولذلك، كان من الطبيعي أن أتخيل دعوة الكاتب على هذا النحو، ومن المنطقي أن أفترض بأن مثل هذه الحماسة سوف تجد لنفسها متسعاً في حاضرة كبرى أكثر مما ستجده في أي شكل من أشكال الحياة في الأرياف، بما في ذلك الجامعات المرموقة التي ارتدتها. وكانت المفاجأة الوحيدة إنّني لم أصادف المزيد من الأشخاص على شاكلتي.

أدرك بأن **ضدّ التأويل** يعتبر نصاً أساسياً لتلك الحقبة التي باتت أسطورية في الوقت الحاضر، والمعروفة بالستينيات. إنني أشير إلى هذه التسمية بتحفظ، لأنّني لست متحمسة لذلك التقليد الطاغي الذي يقوم على تعليب حياة المرء، وحياة مرحلة، في عقود. في ذلك الحين، لم تكن الستينيات. وبالنسبة إلي، كانت، بالدرجة الأولى، المرحلة التي قمت خلالها بتأليف روايتي الأولى والثانية، وبدأت أفرغ فيها بعضاً من شحنة أفكاري عن الفن والثقافة، وأعمل الوعي الذي ألهاني عن كتابة الرواية. كنت مفعمة بحماسة تبشيرية.

تمثل التغيير الجذري الذي قمت به في حياتي، وهو تغيير تجسد في انتقالي إلى نيويورك، في أنّني لن أستقر في هذه المدينة لأنّني أكاديمية بل سأنصب خيمتي خارج الأمان المغري والمتحجر للعالم الجامعي. لا شكّ أن المناخ العام كان يشير إلى مباحات جديدة، وأن التراتبيات القديمة أصبحت ناضجة للإطاحة بها، ولكني لم أكن مدركة لذلك، على الأقل ليس قبل الفترة التي كتبت خلالها هذه المقالات (من 1961 إلى 1965). لقد بدت لي الحريات التي اعتنقتها، وأشكال الحماس التي كنت أنادي بها ولا تزال، تقليدية للغاية. رأيت نفسي مثل محارب اخترع حديثاً لمعركة موغلة في القدم: ضدّ خشونة الذوق، وضد الضحالة واللامبالاة الأخلاقيتين والجماليتين. ولم يكن بوسعي أن أتخيل بأن نيويورك التي انتقلت إليها للعيش بعد سنوات التدريب الأكاديمي الطويلة (في بركلي وشيكاغو وهارفرد) وباريس التي رحت أمضي فيها إجازاتي الصيفية، فأرتاد يومياً السينماتيك، كانتا في بداية مخاض حقبة سوف تعتبر مبدعة بصفة استثنائية. لقد كانت نيويورك وباريس كما تخيلتهما تماماً، زاخرتين بالاكتشافات، ومصادر الوحي والإلهام، والإحساس بإمكانية تحقيق المشاريع. تراءى لي التفاني والجرأة وانعدام الفساد

لدى الفنانين الذين اهتممت بأعمالهم كما كان مفترضاً أن تكون. اعتقدت أنه من الطبيعي أن تظهر روائع جديدة كلّ شهر، ولاسيما على شكل أفلام وعروض راقصة، إنما كذلك في عالم المسرح الثانوي، في صالات العرض والمساحات الفنية المرتجلة، في كتابات بعض الشعراء وغيرهم الذين لا يسهل تصنيفهم إلى كتاب نثريين. لعلني كنت أركب موجة. اعتقدت بأنني أحلق، وأحصل على لمحة شاملة، وأنقض أحياناً لأرى عن كثب.

كنت معجبة بكثير من الأمور، وكان هنالك الكثير مما يثير الإعجاب. نظرتُ من حولي، ورأيت أهمية لم يكن أحد يعطيها حقها. لعلني كنت مهيأة جيداً بصورة خاصة لرؤية ما رأيت، ولإدراك ما أدركت، بفضل نهمي للمطالعة، وعشقي لأوروبا، والزخم المتوافر لدي في البحث عن البركة الجمالية. إلا أنّني فوجئت للوهلة الأولى بأن الناس وجدوا ما أقوله «جديداً» (لم يكن جديداً إلى هذا الحد عندي)، وبأنّني، كما ساد الظن من طليعة مذهب الحساسية ورقة الشعور، وأعتبر، انطلاقاً من هيئة مقالاتي الأولى، صانعة ذوق.

بالطبع، كنت معجبة بنفسي لأنّني على ما يبدو أول من اهتم ببعض المسائل التي كتبت عنها؛ وفي بعض الأحيان، لم أصدق حسن طالعي لأنها انتظرت ريثما أصفها (ما أغرب أن يكون أودن لم يكتب شيئاً من قبيل «ملاحظات حول ظاهرة التكلف»). ومن منظوري، كنت أشمل فقط بعض المواد الجديدة بالرؤية الجمالية التي اعتنقتها وأنا طالبة شابة تدرس الفلسفة والأدب، ومن خلال كتابات نيتشه، وباتر، ووايلد، وأورتيغا (أورتيغا الذي وضع دراسة «لا أنسنة الفن»)، وجيمس جويس.

كنت محبة مشاكسة للجمال، وبالكاد واعظة غير منفتحة. لم

أقرر أن أكتب كلّ هذه البيانات، إنما تآمر تذوقي الجامح للأقوال المأثورة مع أهدافي المعارضة بصلابة بأساليب فوجئت بها أحياناً. في المقالات التي جمعها كتاب **ضدّ التأويل**، هذا ما يروق لي: العناد والإيجاز (أفترض أن علي القول في هذا المقام إنني ما زلت على انسجام مع معظم المواقف التي اتخذتها)، وبعض الأحكام النفسية والأخلاقية في المقالات عن سيمون فايل، وكامو، وبافيزي، وميشال ليريس. لا تروق لي تلك الفقرات التي اعترض فيها اندفاعي التربوي سبيل نثري. يا لتلك القوائم، وتلك التوصيات! أفترض أنها مفيدة ولكنها الحين تضجرني.

التراتبيات (رفيع/ متدني) والاستقطابات (شكل/ مضمون، فكر/ شعور) التي كنت أتحداها كانت تلك التي تثبط الفهم الصحيح للعمل الجديد الذي ينتزع إعجابي. على الرغم من عدم وجود أي التزام برامجي لدي حيال «الحديث»، كان تبني قضية العمل الجديد، ولا سيما العمل الذي قوبل باستخفاف أو أغفل أو أسيء تقييمه يبدو لي أكثر فائدة من الدفاع عن القضايا القديمة الأثيرة. أثناء الكتابة عما كنت أكتشفه، تبنيت مقولة تفوق كنوز الماضي المعيارية. وكانت الخروقات التي أرحب بها خلاصية بِكُلّ ما للكلمة من معنى، نظراً إلى ما ظننته القوة التي لا تضعف للتابوهات القديمة. ولم تنتقص الأعمال المعاصرة التي أثنيت عليها (واستعملتها منبراً لإعادة إطلاق أفكاري عن صناعة الفن والوعي) من أمجاد ما أعجبت به إعجاباً أكبر، فالاستمتاع بالحيوية والفطنة الصفيقتين لفصيلةٍ من الأداء تدعى «استعراض مشهدي» لم يقلل من اهتمامي بأرسطو وشكسبير. لقد كنت ـ وما زلت ـ أؤيد ثقافة تعددية ومتنوعة الأشكال. ولو قدر لي الاختيار بين فريق ذي دورز ودوستويفسكي، فسوف أختار ـ بالطبع ـ دوستويفسكي. ولكن هل عليَّ أن أختار؟

كان الاكتشاف العظيم عندي هو الفن السابع: لقد انطبعتُ خاصة بأفلام غودار وبريسون، وكتبت عن السينما أكثر مما كتبت عن الأدب، لا لأنّني أحببت الأفلام أكثر من الروايات بل لأنّني أحببت الأفلام الجديدة أكثر من الروايات الجديدة. اتضح لي أن لا فن آخر غير السينما كان بمقدوره أن يُمارس على مثل هذا النطاق الواسع، وبمثل هذا المستوى الرفيع. ومن أسعد إنجازاتي في تلك السنوات التي كنت أكتب خلالها المقالات التي جمعت في كتاب **ضدّ التأويل** أنه ما انقضى يوم لم أشاهد فيه فيلماً على الأقل، وأحياناً فيلمين أو ثلاثة أفلام. كان معظمها «قديماً». وقد عزز انغماسي في تاريخ السينما امتناني لبعض الأفلام الجديدة التي شاهدتها (إلى جانب الأفلام المفضلة عندي من الحقبة الصامتة والثلاثينيات) مراراً وتكراراً، لشدة ما شعرت بحرية وإبداعية أسلوبها السردي، وفتنتها، ووقارها، وجمالها.

كانت السينما النشاط الفني النموذجي خلال الفترة التي كتبت فيها هذه المقالات، إلى جانب انبهارات أخرى في فنون أخرى كذلك. كانت رياح التجديد تهب في كلّ مكان. وصار الفنانون يتميزون ثانية بالصفاقة، كما كانوا بعد الحرب العالمية الأولى حتّى صعود الفاشية. كانت الحداثة ولا تزال فكرة نابضة بالحياة (كان ذلك قبل أشكال الاستسلام المتجسدة في فكرة «ما بعد الحداثة»). وأنا لم أذكر في هذا المقام شيئاً عن الصراعات السياسية التي ارتسمت معالمها في الفترة التي كتبت خلالها آخر هذه المقالات: وأعني بها الحركة الناشئة ضدّ الحرب الأمريكية على فييتنام، والتي سوف تستحوذ على قسم كبير من حياتي بدءاً من العام 1965 مروراً بأوائل السبعينيات (كانت تلك السنوات ما تزال الستينيات كذلك على ما أظن). كم يبدو كلّ ذلك رائعاً بالعودة إلى الوراء. ولكم يتمنى المرء

لو أن بعضاً من جرأة تلك الفترة وتفاؤلها وازدرائها بالنزعة التجارية قد كتب له البقاء. إن قطبي الشعور الحديث بوضوح هما الحنين واليوتوبيا. ولعل أكثر سمة جديرة بالاهتمام في ذلك العصر المدعو حالياً بالستينيات افتقاره إلى الكثير من الحنين. وبهذا المعنى، فقد كانت حقاً لحظة يوتوبية.

لم يعد العالم الذي كتبت فيه هذه المقالات موجوداً.

بدلاً من لحظة يوتوبية، نحن نعيش في عصر يجري اختباره بوصفه نهاية، وبصورة أدق، بعد نهاية كلّ مثال أعلى (وبالتالي كلّ ثقافة، فلا مجال لثقافة حقيقية بدون غيرية). إنّه وهم النهاية ربما، وليس أكثر توهماً من إيماننا منذ ثلاثين عاماً خلت بأننا كنا على عتبة تحول إيجابي عظيم في الثقافة والمجتمع. لا، أعتقد أنه لم يكن وهماً.

لا يتعلق الأمر فقط بأنه قد جرى التنكر لفترة الستينيات، وسحق الروح المعارضة، وتحويلها إلى موضوع حنين عارم، فالقيم المنتصرة أبداً للرأسمالية الاستهلاكية تروّج للتمازجات الثقافية والصفاقة والدفاع عن المتعة التي كنت أنادي بها لأسباب مختلفة كلياً، لا بل تفرضها. لا وجود لتوصيات خارج إطار معين. باتت التوصيات وأشكال الحماسة التي جرى التعبير عنها في المقالات المجموعة في كتاب **ضدّ التأويل** ملكاً للعديد من الناس في الوقت الحاضر. ثمة أمر ما كان يجري ليجعل هذه الآراء الهامشية تحظى بالمزيد من القبول، وهو أمر لم أكن أعرفه حتّى معرفة طفيفة، ولو فهمت عصري بصورة أفضل، ذلك العصر (ولو شئتم فأشيروا إليه باسم العقود)، لتوخيت المزيد من الحذر. كان أمراً ليس من الغلو نعته بتغيير مباغت في الثقافة برمتها، وإعادة تقييم للقيم التي لها أسماء عديدة. كانت الهمجية أحد الأسماء لوصف ما كان يجري.

ولنعتمد المصطلح الذي اقترحه نيتشه: لقد دخلنا، دخلنا حقاً، عصر العدمية.

ولذلك، لا يسعني النظر إلى المقالات التي جمعت في كتاب **ضدّ التأويل** بدون شيء من السخرية. مازال معظم هذه المقالات يروق لي، وبعضها، مثل «ملاحظات حول ظاهرة التكلف» و«في الأسلوب» يروق لي كثيراً (في الواقع، ثمة شيء واحد في هذه المجموعة لا يروق لي على الإطلاق ويتعلق بمقالين تأريخيين عن المسرح، هما النتيجة العابرة لمهمة كلّفتني بها مجلة أدبية كنت متحالفة معها، ووافقت على الاضطلاع بها خلافاً لحسن تقديري). من لا يشعر بالسرور لأن مجموعة من الكتابات المشاكسة تعود لأكثر من ثلاثة عقود ما زالت تثير اهتمام أجيال جديدة من القراء بالإنجليزية وبالعديد من اللغات؟ ولكني أناشد القارئ ألا يغيب عن باله ـ وقد يتطلب ذلك مجهوداً من المخيلة ـ السياق الأوسع لأشكال الإعجاب الذي كتبت فيه هذه المقالات، فالدعوة إلى «إيروتيكية الفن» لم تكن تعني الانتقاص من دور الفكر النقدي، وإغداق الثناء على الأعمال التي تهبط بنفسها حينها إلى مستوى الثقافة «الشعبية» لم يكن يعني التآمر من أجل التنكر للثقافة الرفيعة وتعقيداتها. عندما شجبت (في المقالين حول أفلام الخيال العلمي ولوكاتش مثلاً) بعض الأنواع من التوجيه الأخلاقي السطحي، كان ذلك باسم رصانة أكثر تيقظاً وأقل رضى عن نفسها. ما لم أدركه (ولم أكن بالتأكيد الشخص المناسب لإدراك ذلك) أن الرصانة نفسها كانت في المراحل الأولى لفقدان مصداقيتها في الثقافة عموماً، وأن بعضاً من الفن الأكثر انتهاكاً الذي كنت أستمتع به سوف يعزز الانتهاكات التافهة ذات النزعة الاستهلاكية البحتة. بعد ثلاثين عاماً، يكاد يكون تقويض معايير الرصانة مكتملاً مع صعود ثقافة تستمد أكثر قيمها وضوحاً

وإقناعاً من صناعات الترفيه. وفي الوقت الحاضر، بات مفهوم الرصانة بحدّ ذاته (ومفهوم التبجيل) غريباً و«غير واقعي» لمعظم الناس، وحين يسمح له ـ بوصفه قراراً مزاجياً اعتباطياً ـ غير صحي على الأرجح كذلك.

أفترض أنه ليس من الخطأ أن يقرأ كتاب **ضدّ التأويل** حالياً، أو أن يقرأ ثانية، بوصفه وثيقة نافذة ورائدة من الماضي. ولكني لا أقرأه على هذا النحو، أو أتمنى أن يقرأ كذلك بالانتقال من الحنين إلى اليوتوبيا. وأتمنى أن إعادة إصداره، واكتسابه لقراء جدد، قد يساهمان في المهمة الدونكيشوتية القائمة على تدعيم القيم التي كتبت هذه المقالات والدراسات بناءً عليها. لعل الأحكام المتعلّقة بالذوق التي جرى التعبير عنها في هذه المقالات قد سادت وعمت، ولكن القيم التي تكمن وراء هذه الأحكام لم تفعل.

[1996]

الثبت التعريفي

أسلوب التكلف (Camp Style): التكلف حس جمالي يستمد جاذبيته من ذوقه الرديء أو دلالته الساخرة. كان التكلف جزءاً من الدفاع عن الثقافة الشعبية في الستينيات، وقد راج في الثمانينيات مع انتشار الآراء ما بعد الحداثية عن الفن والثقافة. وكلمة Camp مشتقة من الفعل الفرنسي العامي se camper الذي يعني «التوضع بصورة لا تخلو من المبالغة والتصنع». ويذكر معجم أكسفورد للغة الإنجليزية هذه الكلمة للمرة الأولى عام 1909 فيحملها دلالة المبالغة، والتكلف، والاستعراض والتخنث أو المثلية الجنسية حتّى أضحت ملازمة لتصرفات المثليين وسلوكهم.

ويرى صموئيل ديلاني، وهو كاتب ومنظر للتخنث، أن كلمة **(Camp)** ظهرت في البداية نتيجة لممارسة المشخِّصين الذين كانوا يقلدون النساء وغيرهم من العاهرات اللواتي كن يلحقن بمعسكرات الجيش للترفيه عن الجنود. وقد تطور المفهوم لاحقاً إلى وصف عام للخيارات الجمالية للمثليين من الطبقة العاملة وتصرفاتهم، وقد أسهمت الناقدة الأمريكية سوزان سونتاغ في إشاعة استعمال هذه الكلمة من خلال مقالها المشهور «ملاحظات حول ظاهرة التكلف». رغم شيوع التكلف كموقف جمالي بفضل المذهب ما بعد الحداثي،

فهو يعود أصلاً إلى تقبل المثلية الجنسية على أنها من قبيل التخنث. وقد شاع التكلف في المجتمعات التي ارتفعت فيها الدخول أسرع من الذوق والوعي الثقافي والتعليم. ويرى البعض أن الثقافة الشعبية الأمريكية في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات كانت مرحلة الذوق المتكلف بامتياز، ففي تلك الحقبة، ارتفع مستوى معيشة الأمريكيين مع الانتعاش الاقتصادي الذي عرفه المجتمع في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ولكن الناس ظلوا ساذجين وريفيين، لأن القلائل منهم تابعوا تحصيلهم الجامعي، وتعرفوا إلى ثقافات أخرى، أو سافروا خارج الولايات المتحدة. وبالتالي، أصبح العديد من الأمريكيين يملكون الإمكانيات المادية للإنفاق إنما يتمتعون بذوق رديء بسبب انعدام الرقي والتعليم أو الخبرة.

أفلام الخيال العلمي (Science Fiction Films): نوع من الأفلام السينمائية يمزج بين الرعب والخيال وتصور الكوارث وحرب الكواكب ويلجأ إلى العلم الاستقرائي والنهج التجريبي المتفاعل في سياق اجتماعي مع تسامي السحر والدين في محاولة لمصالحة الإنسان مع المجهول. وتعرض هذه الأفلام القائمة على معطيات علمية (ولو أن بعضها يتعاطى بحرية مع المعرفة العلمية) لظواهر خيالية مثل أشكال الحياة في الفضاء الخارجي، والعوالم الغريبة، والارتحال عبر الزمن، بالإضافة إلى عناصر تكنولوجية مثل المركبات الفضائية المستقبلية والروبوتات أو غيرها من التقانات. وغالباً ما تصلح أفلام الخيال العلمي التي وجدت منذ بدايات السينما الصامتة للتعليق على قضايا سياسية واجتماعية ولتحري ماهيتنا البشرية.

التحليل النفسي (Psychoanalysis): هو نظام علم النفس وطريقة علاج الاضطرابات العقلية والعصبية اللذان قام سيغموند فرويد بتطويرهما، ويتميزان بنظرة متطورة إلى جوانب الحياة العقلية،

الواعية منها واللاواعية، مع اهتمام خاص باللاوعي، كما يتميزان بطريقة مفصلة للبحث والعلاج على أساس تداعي المعاني الحر الدائم. وأهم ما كشفه فرويد: 1) وجود اللاوعي وتأثيره الحافز الفعال على الوعي؛ 2) انقسام العقل إلى طبقات يعزى إلى صراع داخل النفس بين أنواع متباينة من القوى التي سمى إحداها «الكبت»؛ 3) وجود الميول الجنسية في الطفولة وأهميتها (العقدة الأوديبية). ومع أن فرويد صاحب مدرسة التحليل النفسي، فقد خالفه بعض تلامذته في الرأي، واقترحوا نظريات أخرى أشهرها نظرية يونج ونظرية أدلر. ولا شكّ أن التحليل النفسي كان له عميق الأثر في الأدب والفن. ويمكن القول إن المذهب السوريالي في الفن والأدب، والرواية المبنية على نظرية تداعي المعاني، ومسرح العبث، ومسرح القسوة، ومدارس الشعر الغربي، وجميع النظريات المتمردة على المعايير الأدبية والفنية الموروثة، تدين إلى حدّ بعيد لمدارس التحليل النفسي التي ازدهرت بعد الحرب العالمية الأولى.

الثقافة السفلية (Underground Culture): مصطلح يصف الثقافات البديلة المتنوعة التي تعتبر نفسها، أو يعتبرها الآخرون، مختلفة عن الاتجاه السائد في المجتمع والثقافة. وتتضمن كلمة Underground دلالة السرية والتواري والكتمان في إشارة إلى تاريخ حركات المقاومة السرية في ظلّ الأنظمة الاستبدادية، وإلى الطرقات السرية التي كان يحاول العبيد الأفارقة أن يسلكوها لاستعادة حريتهم في الولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر. ولكن هذا المصطلح بات يدلّ على كلّ الثقافات الهامشية المضادة التي ظهر معظمها في الستينيات مثل الثقافة الهيبية والبوب آرت، ثمّ ثقافة البانك والروك، وحالياً موسيقى التكنو والهيب هوب. . .إلخ. وفي مجال الفنون الجميلة، يشير هذا المصطلح إلى الفنانين الذين لا يتمتعون برعاية

مؤسساتية، ولا يرغبون عموماً بمثل هذه الرعاية. ويرى بعض الخبراء أنه لم يعد هنالك وجود للثقافة السفلية مع انتشار شبكة الإنترنت التي سهلت التعريف بالكثير من الأعمال الفنية، والآراء السياسية، والموسيقى بشكل خاص، فشكلت وسيلة يلجأ إليها الفنانون والناشطون من أجل الترويج لأعمالهم وأفكارهم بحرية خارج نطاق المؤسسات ومصالحها.

الثقافتان (The Two Cultures): والمقصود بهما الثقافة العلمية والثقافة الأدبية أو الإنسانيات، في إشارة إلى عنوان المحاضرة التي ألقاها في كامبردج عام 1959 العالم الأديب تشارلز برسي سنو، وأثارت سخط الأدباء الذين اتهموا سنو بالانحياز إلى طائفة العلماء. وخلاصة الجدل حول هاتين الثقافتين أن أصحاب النظرية العلمية يرون أن العلم يجب أن يتبوأ الصدارة في برامج التعليم، لأن التصنيع هو أمل الفقراء، وشعوب العالم أصبحت غنية بسبب الثورة العلمية الصناعية. ويرد أصحاب النظرية الأدبية بأن تقدّم البشرية لا يقاس باليسر المادي بقدر ما يقاس بإفساح المجال الذي يعاون المرء فيه أخاه ويعطف عليه، ولا ريب أن الأدب والفن يعينان الإنسان على أن يتعاطف مع بني جنسه.

الحدث (Happening): في أواخر خمسينيات القرن العشرين، كان الحدث يدلّ على أداء أو تظاهرة يراد لهما أن يكونا فناً. بوسع الأحداث أن تجري أينما كان، وغالباً ما تكون متعددة الاختصاصات، وتفتقر إلى السرد، وتحاول أن تقحم النظارة بشكل من الأشكال. وتكون العناصر الأساسية للحدث مخططة سلفاً، ولكن بعض الفنانين يحتفظون فيها بمساحة من الارتجال. في أواخر الستينيات، وربما بسبب وصف الثقافة الهيبية في الأفلام، أصبح هذا المصطلح يدلّ على أي تجمع أو حفل. كان آلان كابرو أول من

استعمل هذا المصطلح عام 1957 لوصف الفقرات الفنية التي تخللت غداء خلوياً فنياً بمزرعة جورج سيغال. وقد ظهر مصطلح Happening للمرة الأولى عام 1958 في مجلة **أنثولوجيست** (*Anthologist*) الصادرة عن جامعة راتغرز. وقد اعتمد الشكل والمصطلح فنانون في الولايات المتحدة وألمانيا واليابان. ويقال إن الحدث الأول كان العرض الذي قدمه كابرو بعنوان **18 حدثاً في 6 أجزاء** (1959) رغم أن بعضهم يعتبر أن أول حدث كان عرضاً قدمه عام 1952 جون كايج، أحد أساتذة كابرو، في أواسط الخمسينيات. وتباينت الآراء حول ما جرى في ذلك العرض، فمنهم من قال إن كايج تلا بعض القصائد وقرأ محاضرة، وأن م. س. ريتشاردس ألقى بعض قصائده، وأن روبرت راوشنبرغ عرض بعض لوحاته، وأسمع الحضور أسطوانات على الفونوغراف، وأن ميرسي كانينغهام رقص ودافيد تيودور عزف على البيانو. وتجدر الإشارة إلى أن الأحداث ازدهرت في نيويورك أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن العشرين.

الرواية الجديدة (Nouveau Roman): حركة أدبية نشأت بين عامي 1950 و1970، وكانت تضم بعض الأدباء الذين تنشر أعمالهم دار Minuit الفرنسية. وقد استعمل الناقد المسرحي إميل هنريو مصطلح «الرواية الجديدة»، مضمناً إياه دلالة سلبية، في مقال نشرته صحيفة (*Le Monde*) بتاريخ 22 آيار/ مايو 1957 في معرض نقده لرواية **الغيرة** لآلان روب ـ غرييه. وسوف تستغل هذا المصطلح المجلات الأدبية الراغبة بإحداث ضجة إعلامية، كما سيوظفه روب ـ غرييه الذي كان يريد الترويج للأدباء المتحلقين حوله في دار Minuit حيث كان مستشاراً تحريرياً.

لم يشكل الروائيون الجدد، رغم اسمهم، طليعة أدبية ولكنهم

أعادوا إبداع أسلوبهم في كلّ رواية أصدروها، خلافاً لروائيين وجدوا أسلوبهم مثل لوي فردينان سيلين. كانوا يريدون أن تكون كلّ رواية من رواياتهم جديدة كلّ الجدة، فصارت هذه الرواية حقل تجارب غير مسبوق في الكتابة الأدبية بحجة مراجعة الأسس التقليدية للرواية، الأمر الذي أثار سجالات هامة في أوساط النقد الجديد ضدّ النقد التقليدي على صفحات المجلات الأدبية. أرادت الرواية الجديدة أن تكون فناً مدركاً لذاته، فرفضت موروثات الرواية التقليدية كما تكرّست منذ القرن الثامن عشر، وطرحت التساؤلات حول الراوي وموقعه في الحبكة والسبب الذي يدعوه للسرد أو الكتابة، فأصبحت الحبكة والشخصية اللتان كانتا في السابق أساس القصة، إشكاليتين أو اختفيتا، مع بروز اتجاهات مختلفة لدى كلّ روائي، بل في كلّ رواية. وكانت مغامرة الكتابة تقوم على تحطيم القواعد، ولا سيما من خلال اعتماد قيود مبرَّرة وليست مجانية. ومن أبرز هؤلاء الروائيين الجدد نذكر ميشال بوتور، وآلان روب ـ غرييه، وناتالي ساروت، وكلود سيمون.

الستينيات (The Sixties): هي الفترة الممتدة من عام 1961 إلى عام 1969 ضمناً، وتشير إلى جملة من الأحداث الثقافية والسياسية التي جرت في هذه الفترة في الدول الغربية، ولا سيما بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة وألمانيا. أصبح عقد الستينيات مرادفاً لِكُلّ الأحداث والنزعات الجديدة والمثيرة والجذرية والمغرضة أو الخطرة التي شهدتها تلك السنوات. كان هذا العقد غنياً بالأحداث السياسية، فقد استهل بانتخاب جون كينيدي رئيساً للولايات المتحدة عام 1960، ثمّ اغتياله عام 1963، واغتيال مارتن لوثر كينغ، الزعيم الأسود المدافع عن الحقوق المدنية للأمريكيين السود، وقد انتهى العقد بانهيار رئاسة ليندون جونسون بسبب معارضة الرأي العام

لحرب فيتنام وبداية عهد الرئيس نيكسون عام 1969. شهد هذا العقد موجة استنكار واسعة لحرب فيتنام ومظاهرات واعتصامات حاشدة في كلّ أنحاء الولايات المتحدة، وكان صعود ما يسمّى باليسار الجديد في الجامعات الأمريكية، وقوامه مجموعات تروتسكية وماوية وفوضوية، توجه بعضها إلى الإرهاب في أواخر الستينيات. وعلى الصعيد التكنولوجي، كانت الولايات المتحدة والاتحاد يواصلان السباق من أجل غزو الفضاء. ولكن هذا العقد بات معروفاً بانتشار الحركات الهيبية والثقافة المضادة التي تدعو إلى السلم والقيم الروحانية المستوحاة من ديانات الشرق الأقصى. كانت الستينيات حقبة غنية على صعيد الإنتاج الغنائي والموسيقي في مجال الروك والبلوز فاشتهرت فرق مثل البيتلز والرولينغ ستونز وذي دورز، ومطربون ومطربات مثل بوب ديلان، وجون بايز، وجيمي هندريكس، وجانيس جوبلن. وفي مجال الفن السابع مثلاً، شهدت الستينيات فورة من الإنتاج السينمائي والمدارس السينمائية الجديدة مثل الموجة الجديدة في فرنسا، وسينما الحقيقة في كندا وفرنسا والولايات المتحدة، فأخرج السينمائيون الأوروبيون أفضل أفلامهم في تلك الفترة. كانت الستينيات حقبة تجريبية كذلك، فقد انتشرت فيها الكاميرات الخفيفة الوزن والزهيدة الثمن، الأمر الذي أدى إلى ازدهار الأفلام الطليعية. وفي مجال الفن، شهدت الستينيات حركات فنية كان لها تأثيرها الجذري مثل الفن الشعبي (البوب آرت)، والدادائية الجديدة، وفن التلصيق والتجميع، وظاهرة الأحداث.

السوريالية (Surrealism): أسلوب فني توظف فيه الصور البصرية الخيالية التي يختزنها العقل الباطني بحيث لا يأتي العمل الفني (سواء كان لوحة أو قصيدة) مفهوماً بصورة منطقية. قام الكاتب والشاعر الفرنسي أندريه بروتون عام 1924 في بيانه الشهير بتأسيس

الحركة السوريالية التي ظلت بالدرجة الأولى أوروبية واستقطبت الكثير من الداداثيين. وكانت السوريالية تشبه في بعض جوانبها الحركة الرمزية التي نشأت في أواخر القرن التاسع عشر، ولكنها تأثرت كثيراً بالتحليل النفسي لفرويد ويونغ. ضمت الدائرة السوريالية عدداً كبيراً من أعظم فناني القرن العشرين بمن فيهم جان آرب، وماكس إرنست، وجيورجيو دو شيريكو، وسالفادور دالي، ورينيه ماغريت، وخوان ميرو.

الشكلية (Formalism): تشير الشكلية بالمعنى العريض للكلمة إلى نوع من النقد الذي يشدد على «شكل» النصّ بدلاً من «مضمونه». ويتفادى النقاد الشكليون مناقشة أي عناصر يعتبرونها خارجة عن النصّ نفسه (تاريخية، سياسية، أو متعلّقة بالسيرة الذاتية). وبصورة أدق، تشير الشكلية إلى طائفة من النقاد والمنظرين في روسيا (الاتحاد السوفياتي حينذاك) في العشرينيات من القرن العشرين، أبرزهم فيكتور شكلوفسكي (نظرية النثر)، وبوريس أيشنباوم (نظرية المنهجية الشكلية) وفلاديمير بروب (مورفولوجيا القصة الشعبية)، ويوري تينيانوف (في التطور الأدبي) ورومان ياكوبسون (اللسانيات والشعرية). شدد الشكليون على «أدبية» النصوص الفنية التي وجدوها في الخصائص اللغوية والبنيوية للأدب (خلافاً لموضوعاته). واقترح فيكتور شكلوفسكي، على سبيل المثال، مفهوم التغريب كسمة تعريفية للنصوص الأدبية. وحسب هذا المفهوم، فإن الفن يتناول المألوف ويجعله غريباً، مما يؤدي إلى إبطاء عملية الإدراك، ويجعل القارئ يرى العالم بطرق جديدة. كان الشكليون الروس من أوائل الذين قاربوا التحليل الأدبي مقاربة علمية فكان لهم تأثير على حركات أخرى مثل مدرسة براغ والبنيوية، وقواسم مشتركة مع حركة النقد الجديد ومدرسة شيكاغو للنقد.

العبثية (Absurdism): مذهب فلسفي يرى أن كلّ الجهود التي يبذلها البشر لإيجاد معنى للكون سوف تبوء بالفشل في نهاية المطاف (وبالتالي، فهي عبثية) لأن لا وجود لمثل هذا المعنى، على الأقل في ما يتعلق بالبشر. ولا تعني كلمة «عبثي» في هذا السياق «مستحيل منطقياً» بل «مستحيل إنسانياً». وترتبط العبثية بالمذهب الوجودي رغم أنها لا تتطابق معه، فالعبثية مفهوم تعود جذوره إلى الفيلسوف الدانمركي كيركغارد الذي عاش في القرن التاسع عشر. وقد تولدت العبثية من رحم الحركة الوجودية حين انفصل المفكر والكاتب الفرنسي ألبير كامو عن الخط الوجودي وأصدر دراسته **أسطورة سيزيف**. وقد أتاحت أعقاب الحرب العالمية الثانية المناخ الاجتماعي الذي أدى إلى ترسيخ الآراء العبثية وانتشارها، ولا سيما في فرنسا التي شهدت أهوال الحرب، وإلى نشوء مسرح العبث.

الفن الجديد (Art Nouveau): حركة فنية ازدهرت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وقد أطلق عليها في فرنسا تسمية «فن الميترو» بسبب مداخل مترو الأنفاق الباريسي التي قام هكتور غيمار بتصميمها عام 1900. ظهرت الأسس النظرية للفن الجديد في بريطانيا مع بروز حركة «الحرف والمهن» وطروحات وليم موريس وجون راسكين. لقد نادى موريس وراسكين اللذان تخوفا من عواقب الحركة الصناعية وما قد تؤدي إليه من نضوب في الإبداع الفني بالعودة إلى روح التجمعات الحرفية في القرون الوسطى، ودراسة التفاصيل الطبيعية، واعتماد أشكال مهذَّبة، لأن تجدد المجتمع لن يكون إلا من خلال حقيقة الأشكال التي تحيط به. ويعتبر الفن الجديد وليد جيل من الفنانين خرجوا من برجهم العاجي وتسلموا زمام زخرفة الحياة وأحدثوا قطيعة مع الأساليب القديمة من أجل تجديد الأشكال فمزجوا مواد قديمة مثل الخشب والحجر مع

مواد جديدة مثل الفولاذ والزجاج، واستوحى الفنانون الجدد زخارف طبيعية كالأشجار، والنباتات، والحشرات أو الحيوانات، الأمر الذي لم يتح لهم إدخال الجمال إلى المساكن بل كذلك التوعية بشأن الجمالية الموجودة في الطبيعة. ومن أهم ممثلي هذه الحركة نذكر هكتور غيمار ورينيه لاليك وأوجين غايار أو صموئيل بينغ في فرنسا، وأنطوني غاودي في إسبانيا، وتشارلز أشبي، ووليم برادلي، ووليم موريس، وجون راسكين في بريطانيا، ولويس ساليفان ولويس كامفورت تيفاني في الولايات المتحدة.

الفن الشعبي (Pop Art): ويشار إليه أحياناً بالتعريب اللفظي «بوب آرت»، وهو حركة فنية بصرية برزت في أواسط الخمسينيات في بريطانيا، ثمّ في الولايات المتحدة أواخر الخمسينيات من القرن العشرين. وقد استعمل الناقد الفني البريطاني لورانس الوواي هذا المصطلح للمرة الأولى عام 1958 لوصف اللوحات التي تصور النزعة الاستهلاكية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. رفضت هذه الحركة الفنية التعبيرية التجريدية وتشديدها على الباطن الهرمنوطيقي والنفسي، لصالح فن يصف الثقافة الاستهلاكية المادية، والإعلانات، وصور عصر الإنتاج بالجملة. يعتبر الفن الشعبي إحدى أبرز الحركات الفنية في القرن العشرين، ويستعمل هذا الفن، على غرار الموسيقى الشعبية، صور الثقافة الشعبية بدلاً من النخبوية في الفن، مع التشديد على العناصر العادية والمبتذلة في أي ثقافة. ومن أهم الفنانين الشعبيين نذكر آندي وارهول، وكلايس أولدنبرغ، ورُوي ليتشتنستاين، ودافيد هوكني.

المذهب الواقعي (Realism): يشير هذا المفهوم إلى النزعة التي بدأت مع بعض الأعمال الروائية في الأدب الفرنسي خلال القرن التاسع عشر لوصف الحياة والمجتمع المعاصرين كما هما. ويعتمد

الروائيون الواقعيون وصفاً للأنشطة والتجارب اليومية العادية بدلاً من اعتماد عرض تغلب عليه الرومنسية أو الأسلبة الأدبية. ازدهر المذهب الواقعي، أو الواقعية، مع تطور العلوم الطبيعية (لا سيما علم الأحياء) والتاريخ والعلوم الاجتماعية والحركة الصناعية والتجارة. ومن أهم رواد المدرسة الواقعية في الأدب نذكر جوستاف فلوبير، وهونوري دو بالزاك، والإخوان جونكور. تميزت هذه المدرسة بالقصص الواقعي الذي تستند موضوعاته إلى حوادث حقيقية أو تكون مبنية على وثائق تاريخية دقيقة تصور أشخاصاً عاديين في حياتهم اليومية تصويراً تتلاشى فيه الأهواء الشخصية للكاتب.

مسرح العبث (Theater of the Absurd): مصطلح يشير إلى بعض المسرحيات التي ألفها عدد من الكتاب المسرحيين الأوروبيين في أواخر الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وإلى الأسلوب المسرحي الذي برز من خلال أعمالهم.

اقترح الناقد المسرحي الفرنسي مارتان أسلين هذه التسمية واعتمدها عنواناً لكتاب أصدره عام 1962 حول هذا المسرح. ورأى أسلين أن عمل هؤلاء المسرحيين يضفي بعداً فنياً على فلسفة ألبير كامو، ومفادها أن الحياة بلا معنى. ويعتقد أن أصول مسرح العبث تعود إلى الحركة الدادائية (الشعر الخالي من المعنى) والفن الطليعي في عشرينيات القرن العشرين. وقد لقي هذا النوع المسرحي رغم النقد الذي تعرض له رواجاً حين سلطت الحرب العالمية الثانية الضوء على هشاشة الحياة البشرية. انتقد بعض الكتاب مصطلح «مسرح العبث» واقترحوا عوضاً عنه مصطلح «المسرح المضاد» أو «المسرح الجديد». ويرى مارتان أسلين أن رواد هذا المسرح هم يوجين إيونسكو، وصموئيل بيكيت، وجان جينيه، وأرتو أداموف. أما الذين شكلوا لهم مصادر إلهام فهم ألفريد جاري، ولويجي

بيرانديللو، وغييوم أبولينير، والسورياليين. ارتبط مسرح العبث بالمسارح الباريسية الصغيرة في الحي اللاتيني، وهو يبتعد عن الشخصيات والمواقف الواقعية وكل التقاليد المسرحية المرتبطة بهما، فيلتبس فيه المكان والزمان والهوية وتتداعى السببية. وغالباً ما يلجأ هذا المسرح إلى حبكات خالية من المعنى، وحوار تكراري أو لا معنى له. إلا أن العديد من المسرحيات العبثية التي تبدو عشوائية وخالية من المعنى في الظاهر تحمل في باطنها بنية ومعنى.

مسرح القسوة (Theater of Cruelty): مصطلح أدخله أنطونان أرتو للإشارة إلى الشكل المسرحي الذي اقترحه في دراسته «المسرح وبديله» (1964). ولا تعني كلمة «قسوة» السادية أو التسبب بالألم فحسب بل تصميم عنيف وجسدي على تمزيق الواقع الزائف. رأى أرتو أن على المسرح استرجاع بعده المقدَّس، الميتافيزيقي، والذهاب بالمشاهد إلى حدّ الانخطاف. ويعتبر أرتو أن المسرح يجب أن يتخلى عن هيمنة المؤلّف ويبرز دور المخرج لكي يستعيد هيبته ولا تتجاوزه الأحداث. وبالتالي، لا يجب أن يتفوق النصّ على المعنى، وألا تستعمل الكلمات على ما هي عليها، بل بمعنى تعويذي وسحري، فعلى الكلمات أن تكتسب الأهمية التي لها في الأحلام. وعلى هذا النحو، لا بدّ أن يلجأ المسرح إلى أساليب تعبيرية مثل الأصوات والألوان والحركات والصرخات... إلخ. أراد أرتو، بابتعاده عن النصّ، أن يبتعد عن الواقعية، فالخيال عند أرتو هو الواقع، والأحلام والأفكار والأوهام ليست أقل واقعية من العالم الخارجي، والواقع يبدو تسوية يتقبلها النظارة حين يدخلون مسرحاً لمشاهدة مسرحية، ويدعون، لبعض الوقت، أن ما يشاهدونه حقيقي. كان لنظرية أرتو تأثير على مغني الروك جيم موريسون، وقد استلهم المخرج المسرحي بيتر بروك «مسرح القسوة» في عدد من الورش

المسرحية التي أدت إلى إنتاج مسرحيته المعروفة **مارا/ ساد.**

مؤثر التغريب (Alienation Effect): بالفرنسية effet de distanciation، بالألمانية Verfremdungseffekt، ويشار إليه أيضاً بمنهج التأثير الاغترابي، وهو مفهوم محوري في المسرح الملحمي عند برتولت برخت، يقوم على اللجوء إلى تقنيات مسرحية للحؤول دون تورط الجمهور عاطفياً في المسرحية، والتغلب على الإيهام المسرحي وذلك بإقحام ما يذكرهم على الدوام بأن العرض المسرحي الذي يشاهدونه ليس هو الواقع. ومن هذه التقنيات وضع عناوين شرحية أو لافتات لتقديم موضوع المشهد، أو خروج الممثلين من شخصياتهم لتلخيص الأحداث، أو الغناء، أو التوجه إلى النظارة طالبين منهم إبداء الرأي في ما يمثلونه، وقد يقوم راوٍ في جانب من خشبة المسرح بالتعليق على ما يجري من أحداث فوقها، ويستنتج مغزاها السياسي أو الفلسفي، أو تصميم الخشبة بحيث لا يجسد أي موقع كان، بل يوحي للمشاهد من خلال توزيع الأضواء والحبال بأنه موجود في صالة مسرح. وعلى هذا النحو، يمكن التحكم بدرجة تماهي النظارة مع الشخصيات والأحداث، وتحويل المسرحية من قصة توهم المشاهدين أنها واقعية إلى عدد من القضايا الجدلية يناقشها الممثلون أمام النظارة الذين يطلب إليهم تحكيم أذهانهم وضمائرهم في ما يشاهدونه.

لم يطوِّر برخت مؤثر التغريب كمفهوم جمالي فحسب بل كمهمة سياسية يضطلع بها مسرحه الملحمي. وقد استلهم هيغل وماركس ومفهوم الغربة والتغريب عند شكلوفسكي (Defamiliarization). أراد برخت من خلال المؤثرات المسرحية الغريبة أو غير المألوفة، أن يمنح النظارة دوراً فاعلاً ويحملهم على طرح الأسئلة حول البيئة المسرحية المصطنعة وارتباط كلّ عنصر فيها بالأحداث الحقيقية.

الموجة الجديدة (The New Wave): (بالفرنسية La Nouvelle vague)، مصطلح اقترحه النقاد للإشارة إلى مجموعة من المخرجين الفرنسيين في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات

تأثروا بالواقعية الجديدة الإيطالية. لم ينتظم هؤلاء المخرجون في حركة بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل كان ما يجمع بينهم رفضهم الواعي للشكل السينمائي التقليدي وللموروثات السينمائية. كان بعض هؤلاء الرواد بمن فيهم فرانسوا تروفو، وجان لوك غودار، وإريك رومر، وكلود شابرول، وجاك ريفيت في البداية نقاداً سينمائيين في مجلة **دفاتر السينما** الشهيرة. أرسوا أسس نظرية المؤلّف التي تعتبر أن المخرج هو «مؤلّف» أفلامه التي تحمل توقيعه الشخصي من فيلم إلى آخر. ازدهرت الموجة الجديدة في السينما الفرنسية بين عامي 1958 و1964، وقد تأثرت هذه الحركة كثيراً بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية في أعقاب الحرب العالمية الثانية التي أدت إلى نزعة للعودة إلى التقاليد في المجتمع الفرنسي، وإلى السرد المباشر في السينما الفرنسية الكلاسيكية. وتجد هذه الحركة جذورها في رفض الاعتماد على الأشكال القديمة (المقتبسة عن البنى الروائية المعهودة). قدمت أفلام الموجة الجديدة وسائل تعبيرية غير مسبوقة وموضوعات وجودية حول الضغوط التي يتعرض لها الفرد وتقبل عبثية الحياة. وقد أتاحت الكاميرات ومعدّات الصوت والإضاءة الخفيفة لمخرجي الموجة الجديدة التصوير في الشوارع بدلاً من الاستديو، فأصبحت الحركة الإنسيابية للكاميرا من العلامات المميزة لهذه الحركة السينمائية، وراحت الكاميرا تلاحق الشخصيات في تجوالها عبر شوارع باريس. وقد أنتجت العديد من أفلام الموجة الجديدة بميزانيات ضئيلة. أدخلت أساليب الموجة الجديدة في السينما الفرنسية نظرة تجديدية إلى الفن السابع بفضل الحوار المرتجل،

والتقطيع السريع للمشاهد، واللقطات غير المألوفة. وقد تأثر الكثير من المخرجين الأمريكيين لاحقاً بهذه التقنيات مثل كوينتين تارانتينو، وروبرت التمان، وفرانسيس فورد كوبولا، وبرايان دو بالما، ورومان بولانسكي، ومارتن سكورسيزي.

الميتامسرح (Metatheater): كان الناقد الأمريكي ليونيل أيبل (1910 ـ 2001) أول من استعمل هذا المصطلح عام 1963. ويبقى هذا المصطلح، رغم شيوعه، غير محدَّد لجهة تعريفه والتقنيات المسرحية التي تندرج ضمن إطاره. وتعني السابقة - meta باليونانية: «مستوى أبعد» من الموضوع الذي تصفه. ومن هذا المنطلق، فالميتامسرح وسيلة تعلّق المسرحية بواسطتها على نفسها، فتلفت الانتباه إلى ظروف إنتاجها، مثل حضور الجمهور، أو كون الممثلين ممثلين. ويلجأ بعض النقاد إلى هذا المصطلح للإشارة إلى أي مسرحية تصرّح عن جوانبها «الأدائية» مثل الرقص أو الغناء أو أداء الشخصيات على خشبة المسرح. ويضم الميتامسرح كذلك اللجوء إلى المسرحية داخل المسرحية التي تقدّم عالماً مصغراً على الخشبة عن الحالة المسرحية، وتقنيات مثل الباروديا والطرفة، فيصبح المسرح استعارة عن العالم. وقد لجأ شكسبير إلى وسائل ميتامسرحية في بعض مسرحياته مثل **هاملت**، و**حلم منتصف ليلة صيف**، و**العاصفة**، ففي كلّ هذه المسرحيات، توجد مسرحية ضمن المسرحية كجزء من الحبكة العامة.

النزعة الطبيعية (Naturalism): ظهرت النزعة الطبيعية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهي تشير إلى المسرح الذي يحاول أن يوحي بالحقيقة من خلال ديكورات تفصيلية، وأسلوب أدبي غير شاعري يعكس الطريقة التي يتكلم بها الناس في الواقع، وأداء تمثيلي يسعى إلى إعادة إنتاج الواقع (من خلال التماهي

التام مع الدور كما رأى ستانيسلافسكي). في الأدب، وخلال القرن التاسع عشر بفرنسا، تطور المعنى الجمالي للنزعة الطبيعية في المجال الأدبي بحيث أصبح يرادف مفهوم الواقعية. ثمّ تخصص معناه بعد ذلك بحيث أخذ يشير في الإبداع الأدبي إلى محاكاة الأديب لعالم الطبيعة في اهتمامه بمظاهر الطبيعة عامة اهتماماً علمياً بحتاً. وتكونت مدرسة أدبية في فرنسا تعتنق هذه النظرية وعلى رأسها إميل زولا (1840 ـ 1902)، وكانت متأثرة بالمنهج العلمي التجريبي الذي اتبعه كلود برنار (1813 ـ 1878) العالم الفرنسي الرائد في علم الأحياء. اقترح زولا في بحثه المسمّى «الرواية التجريبية» (1880) على الكاتب الروائي أن يتخذ كنقطة بداية لروايته حدثاً اجتماعياً أو فردياً مثيراً للانتباه أو معبراً، ثمّ أن يبتكر حوله موقفاً يكون بمثابة فرض لقضية عامة، وأن يحرك الأحداث المكوّنة لهذا الموقف حتّى نهاية الحبكة الروائية بشكل يظهر التجارب الحقيقية للإنسان في المجتمع. ويدل المنهج الأدبي الطبيعي على مادية جبرية متشائمة إذ يبرز الضغط الذي تمارسه القوى الخارجية عن الإنسان فتعرقل حريته سواء أكانت هذه القوى اجتماعية أم طبيعية، كما أنها تبرز القوى الدفينة في النفس التي توارثها الإنسان عن أسلافه والتي تحدد مقدار تحكيمه للعقل ومسؤوليته الأخلاقية.

ثبت المصطلحات

Pornography	إباحية
Vulgarity	ابتذال
Informativeness	إبلاغية
Ambivalence/ Unintelligibility	إبهام
Apollonian	أبولوني
Equanimity	اتزان
Archaeologist	آثاري
Consensus	إجماع
Verisimilitude	احتمالية
Sensibility	إحساس
Eschatology	أخرويات
Eschatology of Immanence	أخرويات الحلول
Eschatology of Transcendence	أخرويات السمو
Castration	إخصاء

Morality	أخلاق
Moralistic	أخلاقي النزعة
Method Acting	الأداء التمثيلي المنهجي
Shibboleth	ازدواجية
Introspection	استبطان
Prospectively	استشرافياً
Retrospective	استعادي
Metaphor	استعارة
Hermeticism	استغلاق
Self-Alienation	استلاب ذاتي
Masturbation	استمناء
Stylization	أسلبة
Style	أسلوب
Incantatory Style	أسلوب تعويذي
Epicene Style	أسلوب مخنث
Authenticity	أصالة
Arbitrariness	اعتباطية
Exotism	أغرابية
Platonism	أفلاطونية
Persuasiveness	إقناعية
Consummation	اكتمال

Deity	إله
Theocentricity	ألوهية
Plenitude	امتلاء
Ego	أنا
Solitary ego	أنا مستوحدة
Anthropology	إناسة
Anthropologist	إناسي
Selfishness/ Egocentricity	أنانية
Mass Reproduction	إنتاج بالجملة
Humanistic	إنساني النزعة
Anthology	أنطولوجيا
Detachment	انفصال
Body Denial	إنكار الجسد
Immediacy	آنية
Erotics	إيروتيكية
Rhytm	إيقاع
Parody	باروديا
Subliminal	باطني
Structuralism	بنيوية
Buddhism	بوذية
Diction	بيان

Frame Composition	تأليف اللقطة
Interpretation	تأويل
Intersexuality	تبادلية جنسية
Simplification	تبسيط
Affectessless	تبلد الأحاسيس
Inhibition	تثبيط
Juxtaposition	تجاور
Impersonality / Depersonalization	تجرد
Empiricism	تجريبية
Assemblage	تجميع
Structural Analysis	تحليل بنيوي
Formal Analysis	تحليل شكلي
Psychoanalysis	تحليل نفسي
Functional Analysis	تحليل وظيفي
Transvestitism	تخنث
Free Association	تداع حرّ
Domestication	تدجين
Tragedy	تراجيديا
Transcendence / Sublimation	تسامي
Impersonation	تشخيص
Self-Mutilation	تشويه ذاتي

Mannerism / Artifice	تصنع
Taxonomy	تصنيفية
Mystique	تصوف
Antithesis	تضاد
Catharsis	تطهير
Personal Exposure	تعرية الذات
Reasonableness	تعقل
Commentary	تعليق
Platitude	تفاهة
Singularity	تفرُّد
Sophistication	تفنن
Cutting	تقطيع
Tradition / Imitation	تقليد
Quantification	تقييس
Value Neutrality	تقييم حيادي
Redundancy/ Repetition	تكرار
Camp	تكلف
Manipulation	تلاعب
Recitation	تلاوة
Collage	تلصيق
Representation	تمثيل

Symmetry	تناسق
Cadence	تناغم
Enlightenment	تنوير
Emotional involvement	تورط عاطفي
Thomist	توماثي
Mass Culture	ثقافة جماهيرية
Underground Culture	ثقافة سفلية
Duality	ثنائية
Frontality	جبهية
Dialectics	جدلية
Modernity	حداثة
Modernism	حداثوية
Happening	حدث
Modern	حديث
Preciosity	حذلقة
Impregnability	حصانة
Epigram	حكمة ساخرة
Sensorialist	حواسي
Neutrality	حياد
Impartiality	حيادية
Deceit	خداع

Trompe l'oeil	خدعة بصرية
Philistinism	خشونة الذوق
Meaninglessness	خواء المعنى
Imagination	خيال
Couplet	دوبيت
Dionysian	ديونيسي
Subjectivity	ذاتية
Repertoire	ذخيرة أعمال
Climax	ذروة
Reactionary	رجعي
Abstract Painting	رسم تجريدي
Abstract Expressionist Painting	رسم تعبيري تجريدي
Cubist Painting	الرسم التكعيبي
Seriousness	رصانة
Symbolism	رمزية
Stoic	رواقي
Stoicism	رواقية
Novel	رواية
Nouveau Roman	الرواية الجديدة
Gothic Novel	رواية قوطية
Novelist	روائي

Spirituality	روحانية
Temporal	زمني
Asceticism	زهدية
Counterfeit	زيف
Sadism	سادية
Subliminal Causality	سببية باطنية
Stalinism	ستالينية
Narrative	سرد
Untimeliness	سرمدية
Scholasticism	سكولاستية
Sanity	سلامة العقل
Surrealism	سوريالية
Autobiography	سيرة ذاتية
Pathos	شجوية
Poetics	شعرية
Primitives	شعوب بدائية
Transparence	شفافية
Form	شكل
Formalism	شكلية
Shintoist	شنتوي
Eccentricity	شواذ

Mediocrity	ضحالة
Naturalistic	طبيعي النزعة
Avant-garde	طليعة
Avant- gardism	طليعية
Puritanism	طهرانية
Phenomenology	ظاهراتية
Emotion	عاطفة
Emotional	عاطفي
Cliché	عبارة مبتذلة
Absurd	عبثي
Nihilistic	عدمي
Nihilism	عدمية
Accessory	عرضي
Neurosis	عصاب
Renaissance	عصر النهضة
Spontaneity	عفوية
Oedipus Complex	عقدة أوديب
Doctrine of Sublimation	عقيدة التسامي
Shock Therapy	علاج بالصدمة
Punctuation	علامات الوقف
Aesthetics	علم الجمال

Psychology	علم نفس
Work of Art	عمل فني
Banality	غثاثة
Opaqueness	غموض
Dandy	غندور
Dandyism	غندورية
Gnostic	غنوصي
Otherness	غيرية
Fantasy	فانتازيا
Glamour	فتنة
Originality	فرادة
Freudian Revisionist	فرويدي تعديلي
Freudianism	فرويدية
Reflective Art	فن تأملي
Abstract Art	فن تجريدي
Art Nouveau	الفن الجديد
Decorative Art	فن زخرفي
Pop Art	الفن الشعبي
Plastic Arts	فنون تشكيلية
Ineffability	فووصفية
Rhyme	قافية

Deicide	قتل الإله
Matricide	قتل الأم
Sacredness	قداسة
Kinship	قربى
Fiction	قصة
Comic Strip	قصة مسلسلة
Anxiety	قلق
Catharist	كاتاري
Dramatist/ Playwright	كاتب مسرحي
Calvinism	كالفينية
Repression	كبت
Anguish	كرب
Misanthropy	كره البشر
Cynicism	كلبية
Allegory	كناية
Cogito	كوجيتو
Comedy	كوميديا
Agnosticism	لا أدرية
Dehumanization	لا أنسنة
Implausibility	لا معقولية
Inadequacy	لا ملاءمة

Unconsciousness	لا وعي
Linguistics	لسانيات
Decorum	لياقة
Marxism	ماركسية
Revisionist Marxism	ماركسية تعديلية
Masochism	مازوشية
Manichean	مانوي
Impersonal	متجرد
Précieux	متحذلق
Transcendental	متسامي
Idealization	مثالية
Homosexuality	مثلية جنسية
Mimesis	محاكاة
Aesthete	محب للجمال
Sensory	محسوس
Sensuousness	محسوسية
Transvestite	مخنث
Journals	مذكرات
Humanism	المذهب الإنساني
Romanticism	المذهب الرومانسي
Naturalism	المذهب الطبيعي

Hedonism	مذهب المتعة
Neurotic Illness	مرض عصابي
Psychopathology	مرض نفسي
Husserlian Epoché	مزامنة هوسرلية
Hermetic	مستغلق
Drama	مسرح
Elizabethan Drama	المسرح الإليزابيثي
Didactic Theatre	مسرح تعليمي
Theater of the Absurd	مسرح العبث
Theater of Cruelty	مسرح القسوة
Epic Theatre	مسرح ملحمي
Dramatization/ Theatricalization	مسرحة
Dramatic	مسرحي
Content	مضمون
Manifest Content	مضمون جلي
Latent Content	مضمون كامن
Contemporary	معاصر
Plausibility	معقولية
Notebook	مفكرة
Intelligibility	مفهومية
Prefatory Essay	مقالة تمهيدية

Philosophical Essay	مقالة فلسفية
Spatial	مكاني
Atheist	ملحد
Sensory faculty	ملكة حسية
Monologue	مناجاة
Religious Fellow-Travelling.	مناصرة دينية
Anti- Rhetorical	مناهض للبلاغة
Alienation Effect	مؤثر التغريب
Reliability	موثوقية
Arrière-garde	مؤخرة
Subject-matter	موضوع
Metatheatricality	ميتاتمسرح
Metatheatre	ميتامسرح
Metaplay	ميتامسرحية
Mythology	ميثولوجيا
Melodrama	ميلودراما
Anecdote	نادرة
Literary Critic	ناقد أدبي
Narcissism	نرجسية
Academicism	نزعة أكاديمية
Eroticism	نزعة إيروتيكية

Didacticism	نزعة تعليمية
Progressivism	نزعة تقدّمية
Game theory	نظرية اللعبة
Utilitarian	نفعي
Literary Criticism	نقد أدبي
Film Criticism	نقد سينمائي
Cartesian Method	النهج الديكارتي
Nietzscheanism	نيتشية
Heresy	هرطقة
Hermeneutics	هرمنوطيقا
Thereness	هناكية
Hegelianism	هيغلية
Conscious	واعٍ
Reality	واقع
Realism	واقعية
Socialist Realism	واقعية اشتراكية
Objective Realism	واقعية موضوعية
Critical Realism	واقعية نقدية
Existentialism	وجودية
Solitariness	وحدة
Description	وصف

Descriptive	وصفي
Sententiousness	وعظية
Consciousness	وعي
Utopian	يوتوبي
Utopia	يوتوبيا
Diary	يوميات

المراجع

Books

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form.* New York, Hill and Wang, [1963]. (A Dramabook)

Camus, Albert. *Notebooks, 1935 - 1942.* Translated from the French by Philip Thody. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

———. *Notebooks.* New York: Knopf, 1963.

Dickens, Charles. *Bleak House.* Philadelphia: Getz & Buck, 1853.

Hochhuth, Rolf. *The Deputy.* Translated by Richard and Clara Winston. Pref. by Albert Schweitzer. New York: Grove Press, [1964].

Ionesco, Eugène. *Notes and Counter Notes; Writings on the Theatre.* Translated from the French by Donald Watson. New York: Grove Press, [1964].

Kaufmann, Walter Arnold (ed.). *Religion from Tolstoy to Camus.* New York: Harper, 1961.

Leiris, Michel. *Manhood.* Translated from the French by Richard Howard. New York: Grossman Publishers, 1963.

Lukács, György. *Realism in our Time; Literature and the Class Struggle.* With a Pref. by George Steiner. [Translated from the German by John and Necke Mander]. New York: Harper & Row, [1964]. (World Perspectives; v. 33)

———. *Studies in European Realism.* With an Introd. by Alfred

Kazin. Translated by Edith Bone. New York: Grosset & Dunlap, [1964].

Pavese, Cesare. *The Burning Brand: Diaries 1935-1950*. Translated by A. E. Murch. With Jeanne Molli. Introd. by Frances Keene. New York: Walker, [1961].

Sarraute, Nathalie. *The Age of Suspicion; Essays on the Novel*. Translated by Maria Jolas. New York: Braziller, 1963.

Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet, Actor and Martyr*. Translated from the French by Bernard Frechtman. New York: G. Braziller, 1963.

Scott, Walter. *Guy Mannering, or the Astrologer*. Edinburgh: Longman, 1815. 3 vols.

الفهرس

ـ ب ـ

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

ـ ح ـ

- ز -

- س -

ـ ش ـ

ـ ل ـ

ـ م ـ

- ن -

- ي -

آخر ما صدر عن

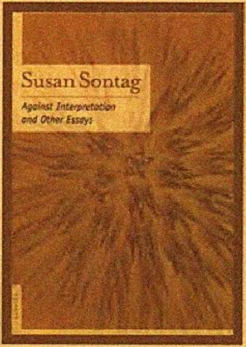
المنظمة العربية للترجمة

بيروت ـ لبنان

توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة

أسس تدريس الترجمة التقنية	تأليف : كريستين دوريو ترجمة : هدى مُقَنَّص
الدين في الديمقراطية	تأليف : مارسيل غوشيه ترجمة : شفيق محسن
في الفرق بين نسق فيشته ونسق شلّنغ في الفلسفة	تأليف : غِيوُرْغ فِلْهِلْم فرِدْرِيشْ هيغِل ترجمة : ناجي العونلّي
إعادة الإنتاج في سبيل نظرية عامة لنسق التعليم	تأليف : بيار بورديو وجان ـ كلود باسرون ترجمة : ماهر تريمش
البحثُ عن التاريخ والمعنى في الدين	تأليف : ميرتشيا إلياده ترجمة : سعود المولى
الماءُ والأحلام: دراسة عن الخيال والمادّة	تأليف : غاستون باشلار ترجمة : علي نجيب إبراهيم
الشرق في الغرب	تأليف : جاك غودي ترجمة : محمد الخولي
عصر رأس المال (1848 ـ 1875)	تأليف : إريك هوبْزْباوْم ترجمة : فايز الصُيّاغ
أمريكا بين الحق والباطل: تشريح القومية الأمريكية	تأليف : أناتول ليفن ترجمة : ناصرة السعدون

ضد التأويل ومقالات أخرى



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

المنظمة العربية للترجمة

يعتبر هذا الكتاب من الكتب الكلاسيكية الحديثة. صدر للمرة الأولى عام 1966، ولم يتوقف عن الصدور منذ ذلك الحين. كان له تأثير عظيم على أجيال من القراء في كلّ أنحاء العالم. يضم هذا الكتاب المقالات الشهيرة لسونتاغ مثل «ملاحظات حول ظاهرة التكلف»، و«ضد التأويل»، إلى جانب تحليلها المفعم بالشغف لسارتر، وكامو، وسيمون فايل، وغودار، وبيكيت، وليفي ـ ستروس، وأفلام الخيال العلمي، والتحليل النفسي، والفكر الديني المعاصر.

تضم هذه الطبعة خاتمة جديدة بعنوان «بعد ثلاثين عاماً»، تعيد فيها سونتاغ التأكيد على المعركة التي تخوضها ضدّ خشونة الذوق والضحالة الأخلاقية واللامبالاة.

«مقالات سونتاغ تأويلات عظيمة للواقع الحقيقي، بل هي تحقيق له».

كارلوس فوينتس (Carlos Fuentes)

- **سوزان سونتاغ** (1933 ـ 2004): روائية ومخرجة وناشطة سياسية أمريكية. لها أربع روايات: *The Benefactor* (1963), *Death Kit* (1967), *In America* (1999), and *The Volcano Lover: A Romance* (1992).
- **نهلة بيضون**: أستاذة في جامعة البلمند، كلية الفنون والعلوم الاجتماعية، قسم اللغات والترجمة.

الثمن: 16 دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-0-1154-7